UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 04335 3820

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE TORONTO
LIBRARY

JOHN M. KELLY LIBRARY

Donated by
The Redemptorists of
the Toronto Province
from the Library Collection of
Holy Redeemer College, Windsor

University of
St. Michael's College, Toronto

HOLY REDEEMER LIBRARY, WINDSOR

TRANSFERRED

TRANSFERRED

TRANSFERRED

BIBLIOTHECA
PP. TORONTHAE
SERVANDA TUS

ÉLÉMENTS

D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

ÉLÉMENTS

D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PAR

E. REUSENS

PROFESSEUR D'ARCHÉOLOGIE A L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE TORONTO
LIBRARY

TOME PREMIER

LOUVAIN
TYPOGRAPHIE DE CH. PEETERS, ÉDITEUR
Rue de Namur, 22

1871

TRANSFERRED
HOLY REDEEMER LIBRARY, WINDSOR

TOUS DROITS RÉSERVÉS.

INTRODUCTION

§ 1.

DÉFINITION ET DIVISION DE L'ARCHÉOLOGIE.

L'archéologie (mot dérivé du grec αρχαιος, *ancien*, et λογος, *discours*, *science* ou *connaissance*) est la science des antiquités. Prise dans sa signification la plus large, elle embrasse l'étude de tous les objets anciens, quels qu'ils soient.

Le mot *archéologie* n'a pas toujours eu une signification aussi étendue. Chez les Grecs et les Romains on donnait le nom d'*archéologues* à ceux qui recueillaient les souvenirs les plus anciens d'un pays ou d'une nation et s'occupaient de l'étude des origines historiques. C'est ainsi que Denis d'Halicarnasse, Pausanias et Flave Josèphe ont reçu ce titre. Ils ont, en effet, consigné dans leurs *histoires* la naissance et le développement de la nation grecque et du peuple d'Israël.

Il y a un siècle et demi à peine, dans la langue française, on attribuait à l'archéologie une signification bien plus étroite encore. On donnait ce nom à la partie des sciences grammaticales qui traite des locutions vieillies et surannées ainsi que des origines du langage.

Depuis cette époque la signification du mot *archéologie* est bien changée : l'archéologie embrasse maintenant l'étude de tout ce qui est relatif aux mœurs et aux usages des anciens ou se rapporte à l'histoire des arts et des monuments qui nous ont été légués par les temps passés.

L'archéologie, entendue dans cette signification large,

comprend plusieurs grandes divisions qui portent toutes un nom spécial.

1° La *paléographie*, ou la science des anciennes écritures, apprend à lire et à expliquer tous les monuments écrits de l'antiquité et du moyen-âge. On la nomme *épigraphie*, lorsqu'elle s'attache à interpréter les inscriptions que l'on trouve sur les monuments et les objets d'art ; — et *diplomatique*, lorsqu'elle trace les règles à suivre pour déchiffrer les anciens manuscrits, le diplômes, les chartes et les titres sur parchemin, ou lorsque, par la critique, elle juge de la valeur historique de ces documents.

2° La *numismatique* a pour objet l'étude des médailles et des monnaies.

3° La *glyptique* recherche et décrit les pierres fines gravées.

4° La *sphragistique* nous initie à la connaissance des sceaux.

5° La *céramique* étudie les poteries.

6° La *toreutique* s'occupe des ciselures.

7° L'*archéologie proprement dite* a spécialement pour objet l'étude du mobilier et des monuments d'architecture. C'est d'elle que l'on entend parler quand on mentionne simplement l'archéologie. — Elle se divise en archéologie *sacrée* et *profane*. L'archéologie sacrée, souvent aussi appelée *religieuse*, comprend l'archéologie *biblique* et l'archéologie *chrétienne*.

8° L'*iconographie*, ou la science des images, explique les compositions sculptées, peintes ou gravées.

Chacune de ces divisions offre un vaste champ aux investigations des savants, et chacune d'elles a été cultivée par des hommes spéciaux.

§ 2.

L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE.

Dans le langage archéologique on entend par *monument* un objet plus ou moins ancien, propre à fournir des données sur l'état de la civilisation et sur l'histoire des arts chez les

peuples d'autrefois. Le nom de monument s'applique non-seulement aux constructions architecturales, mais aussi à des objets mobiliers, tels que sculptures, statues, peintures, tableaux, médailles, pierres gravées, etc.

On peut envisager les monuments sous deux aspects différents : d'abord *sous le rapport archéologique*, en tant qu'ils sont destinés à perpétuer le souvenir des événements, des personnes ou des usages des temps passés; ensuite *sous le rapport artistique* ou relativement à la convenance et beauté de la forme.

Celui qui considère archéologiquement un monument quelconque fait souvent abstraction du mérite artistique de l'œuvre; il n'a en vue que l'étude des mœurs, des usages, des croyances et des cérémonies religieuses d'un peuple ou d'une époque. Pour lui tous les monuments, qu'ils aient ou non une valeur artistique, offrent de l'intérêt. Les moindres objets, des débris informes, des inscriptions presque effacées, une pierre mal sculptée ou gravée, peuvent fournir des renseignements aussi précieux que les œuvres les mieux conservées et les plus estimées pour la correction de la forme et les détails de l'exécution.

Celui, au contraire, qui juge du mérite artistique d'une œuvre, la considère uniquement comme expression du beau idéal. L'art, en effet, lorsqu'il s'agit de peinture et de sculpture, consiste dans l'expression du beau idéal, faite sous une forme sensible, noble et harmonieuse.

Pour atteindre son but, l'art ne peut pas, comme le voudraient les partisans du *réalisme*, être la reproduction servile, la photographie de la nature réelle, mais il doit, conformément aux principes de l'*idéalisme*, exprimer le réel idéalisé et transformé par le génie de l'artiste. « L'art véritable, comme disait naguère l'orateur de la chaire de Notre-Dame de Paris, c'est le mariage indissoluble, c'est l'union harmonieuse de l'idéal et de la nature; c'est la nature couverte des reflets de l'idéal, ou l'idéal réfléchi dans la nature; et c'est le propre du génie artistique de saisir la proportion où ces deux choses doivent s'unir pour faire éclater la splendeur de l'ordre, c'est-à-dire la beauté même. L'art exprime la réalité,

mais la réalité transfigurée par l'idéal; l'art exprime l'idéal mais l'idéal réalisé dans un type de la nature. Le réel tout seul est une erreur; l'idéal tout seul en est une autre. Le réel tout seul est un être brut, qui supprime, en se montrant, toute la raison de l'art. La reproduction pure et simple du réel n'est que la photographie de la nature. Et qui osera dire que le métier de photographe doit être le dernier terme de l'art? (1) »

Les monuments qui font l'objet des études archéologiques sont le plus souvent des œuvres d'art. Il convient donc que l'archéologue, sans se contenter d'avoir saisi le sujet et l'idée que l'auteur d'un monument a voulu représenter, s'efforce aussi d'en apprécier le style et le mérite artistique. Il faut, en d'autres termes, qu'à la science et à l'érudition de l'antiquaire il unisse ce goût et ce sentiment des beautés de l'art qui ne s'arrête pas aux émotions vagues, mais apprécie, comprend et juge.

§ 3.

UTILITÉ DES ÉTUDES ARCHÉOLOGIQUES.

Il serait superflu d'exposer les difficultés que l'on rencontre dans l'étude des auteurs profanes, lorsqu'on l'aborde sans avoir une idée exacte des antiquités, c'est-à-dire des mœurs et des usages des peuples dont on veut étudier l'histoire ou la littérature. Tous nous connaissons plus ou moins par l'expérience que nous en avons faite pendant nos premières études, les inconvénients qui résultent de ce défaut de connaissances pour l'intelligence des auteurs classiques, grecs et latins. Les mêmes inconvénients se présentent dans l'étude des saintes Ecritures. L'interprète qui entreprendrait d'expliquer les Livres saints sans connaître à fond les antiquités bibliques s'exposerait à tomber, pour ainsi dire à chaque pas, dans les plus grossières erreurs. Pour bien comprendre les écrits des Pères de l'Eglise et des auteurs

(1) P. Felix, *L'art devant le christianisme*, p. 204.

ecclésiastiques du moyen âge, il est nécessaire de posséder au moins quelques notions sur les antiquités chrétiennes; car on trouve dans ces ouvrages des difficultés qui ne peuvent être résolues qu'à l'aide des connaissances archéologiques. Tous ceux qui ont étudié les écrits des Pères de l'Eglise savent que ces écrits sont semés de traits, de phrases, d'expressions et d'allégories obscures et difficiles à comprendre. Cette obscurité et ces difficultés proviennent de ce que nous ignorons les rapports et les allusions qu'ont ces sentences avec les usages, les coutumes et le génie de ces temps et de ceux qui les ont précédés. Il faut donc étudier ces siècles sous toutes leurs faces, si l'on ne veut être privé d'une grande partie des fruits que l'on peut retirer de la lecture des Pères.

Ensuite, l'étude archéologique des premiers siècles du christianisme ouvre à la théologie une des sources fécondes de la tradition catholique; elle nous fournit des preuves éclatantes pour la confirmation des principaux dogmes de la foi. La vérité de cette assertion paraîtra dans toute son évidence, lorsque nous aurons examiné, au flambeau de la science archéologique, les catacombes de la Ville Eternelle, ces vastes souterrains qui ont été témoins des angoisses de l'Eglise naissante. C'est là que l'on trouve les autels destinés à la célébration des saints Mystères; les représentations symboliques sous lesquelles les premiers chrétiens cachaient aux profanes les principales vérités de la foi; les images du Sauveur, de la Sainte Vierge, des apôtres et des martyrs, dont quelques-unes, placées au-dessus des autels, sont une preuve certaine qu'elles n'y étaient pas seulement comme ornement, mais encore comme objet de vénération. La structure et la distribution des chapelles souterraines et des basiliques primitives établissent clairement la différence qui existait entre l'ordre des prêtres et les fidèles. Les autels formés des tombeaux des martyrs nous disent à quelle époque doit remonter l'usage de vénérer les reliques de ceux qui sont morts pour la foi, et combien grand était le respect que les fidèles portaient aux dépouilles mortelles des saints.

Enfin, ces études nous procurent encore d'autres avantages. Elles nous montrent le développement successif de la civilisation sous l'influence du christianisme, nous initient à l'intelligence des chefs-d'œuvre, produits du génie chrétien dans les siècles écoulés, et inspirent un saint respect et un amour sincère pour ces monuments antiques.

L'étude de l'archéologie offre également un agrément exceptionnel qui certes n'est pas la moindre récompense de celui qui s'y adonne. Cet agrément est bien défini par M. de Caumont, lorsque, dans l'introduction à son *Cours d'antiquités* (I, p. 10), il le nomme le *bonheur* qu'on éprouve en observant les ruines de l'antiquité. « Il existe en effet, dit-il, un puissant attrait, une source d'émotions profondes dans ces traces de générations qui ne sont plus; on aime à oublier le temps présent pour se reporter à des époques reculées, et s'identifier, pour ainsi dire, avec elles. Ces illusions ont un charme qui se conçoit mieux qu'on ne peut l'exprimer, mais qui est bien connu de tous les hommes doués de quelque sensibilité. »

§ 4.

OBJET ET DIVISION DES ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE.

Les *Eléments* embrassent l'archéologie chrétienne proprement dite et l'iconographie.

L'*archéologie chrétienne proprement dite* a pour objet l'étude architectonique des édifices religieux et la description du mobilier ecclésiastique. L'*iconographie*, qui, comme le dit si bien M. Crosnier (1), est la partie poétique de l'archéologie, s'occupe des peintures et des sculptures chrétiennes.

Ces deux branches seront traitées simultanément : elles sont si intimement liées qu'il y aurait de graves inconvénients à les séparer. Il serait même impossible d'en expliquer une

(1) *Iconographie chrétienne*. Introduction.

sans faire de temps en temps une excursion sur le terrain de l'autre.

Après avoir exposé les principales règles de l'architecture classique, qui a exercé une grande influence sur les monuments chrétiens des premiers siècles, nous parcourrons successivement les cinq grandes périodes de l'art religieux : la période des catacombes, la période latino-byzantine, la période romane, la période ogivale et la période dite de la Renaissance.

ÉLÉMENTS
D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

CHAPITRE PREMIER

ARCHITECTURE CLASSIQUE

---

§ 1.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

L'architecture classique, appelée aussi *gréco-romaine*, compte cinq ordres : 1° le *toscan*, 2° le *dorique*, 3° l'*ionique*, 4° le *corinthien* et 5° le *composite*.

On appelle *ordre*, en architecture, l'arrangement de diverses parties saillantes disposées d'après des proportions fixes pour composer une ordonnance régulière.

Un ordre se compose de trois parties : d'un *piédestal*, d'une *colonne* et d'un *entablement*. Ces parties ont reçu le nom de *membres*. Chaque membre se subdivise en trois parties comme suit :

PIÉDESTAL, 1er *membre*.	Base. Dé. Corniche.
COLONNE, 2e *membre*.	Base. Fût. Chapiteau.
ENTABLEMENT, 3e *membre*.	Architrave. Frise. Corniche.

Voyez pour l'explication de ces différents termes la gravure de la page 15.

C'est le deuxième membre, ou *la colonne*, qui, à notre point de vue, présente la plus grande importance. L'entablement mérite aussi de fixer quelque peu notre attention. Nous négligeons presque complétement le piédestal, car souvent on le remplace par un simple socle, tantôt carré, tantôt octogone, ou bien, comme chez les Grecs, on le supprime totalement.

Les ordres se distinguent les uns des autres par leurs proportions relatives et leur ornementation diverse. En pratique, la vue seule du chapiteau fournit les données nécessaires pour déterminer un ordre.

La hauteur ou la largeur des parties d'un ordre se mesure au moyen du *module*. Le module est une mesure de convention dont la longueur est celle du demi-diamètre inférieur de la colonne. Remarquez les mots *demi-diamètre inférieur;* car, d'après les règles adoptées dans l'architecture classique, le diamètre du sommet du fût sous le chapiteau a un sixième de moins que le diamètre inférieur. Cette diminution commence à partir du tiers inférieur du fût. Quelquefois le fût présente un renflement sensible vers le milieu de sa hauteur.

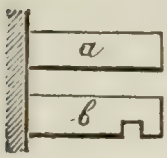
Ces dernières règles ne sont pas applicables aux *pilastres*, ou piliers plats et carrés en saillie sur un mur. Ceux-ci ont, immédiatement au-dessous du chapiteau, la même largeur qu'au-dessus de leur base.

Avant d'aborder la description des ordres, il est indispensable de connaître et de pouvoir désigner par leur nom technique les moulures et les principaux ornements qui entrent dans la composition des ordres.

On appelle *moulures* les ornements creux ou saillants qui décorent, ou forment par leur assemblage, les parties d'un ordre d'architecture classique. Les principales sont les suivantes :

Le *filet*, nommé aussi *listel* ou *réglet*, est une moulure carrée et étroite, dont la saillie égale la hauteur. Cette moulure est d'un usage très-fréquent ; on s'en sert pour séparer ou couronner les autres moulures.

La *plate-bande* ou *bandeau* est une moulure dont la largeur est beaucoup plus grande que la saillie.



Le *larmier* est une moulure très-saillante placée dans les corniches, et servant à faire égoutter l'eau (fig. *a*). Sa partie inférieure est souvent munie d'une gorge ou petit canal (fig. *b*).

Le *quart de rond* ou *échine* est une moulure convexe dont la section donne un quart de cercle.

Le *cavet* est une moulure en creux formée également par un quart de cercle.

Le *congé* n'est autre chose qu'un cavet de petite dimension, dont on se sert pour adoucir l'angle droit produit par les intersections perpendiculaires de certaines parties d'un ordre; on le nomme aussi *apophyge*.

La *baguette* est une moulure saillante très étroite dont la section ou profil forme un demi-cercle.

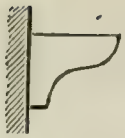
Le *tore* ou *boudin* est une moulure saillante semi-circulaire, semblable à la baguette, mais d'un diamètre plus grand.

La *gorge* est l'inverse du tore ; c'est une moulure semi-circulaire creuse ou concave.

La *bravette* est une moulure convexe dont le profil paraît décrit par des arcs appartenant à deux ou plusieurs cercles différents. La gravure ci-contre donne le profil et montre la construction de cette moulure.

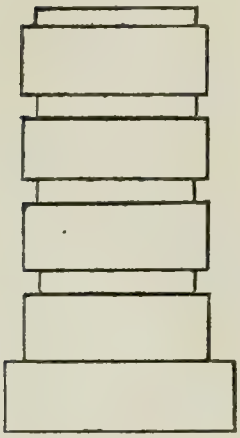
La *scotie* est une moulure concave dont le profil paraît décrit par des arcs appartenant à deux ou plusieurs cercles différents. Cette moulure est d'un usage fréquent dans les bases des colonnes.

L'*astragale* est une moulure composée d'une baguette et d'un filet réunis.



Le *talon* est une moulure mi-convexe et mi-concave, composée d'une échine et d'un cavet. L'échine forme la partie la plus saillante.

La *doucine* est également formée d'une échine et d'un cavet, mais disposés en sens inverse. C'est le cavet qui, dans cette moulure, a le plus de saillie.



On appelle *cymaise* toute moulure courbe ou ondulée qui termine une corniche. C'est ainsi que le talon, la doucine, et même quelquefois l'*échine*, reçoivent le nom de cymaise.

Les *bossages* sont des saillies placées sur une surface plane, par exemple sur le mur d'un édifice. Ils sont ordinairement séparés par des espèces de canaux qu'on appelle *refends*.

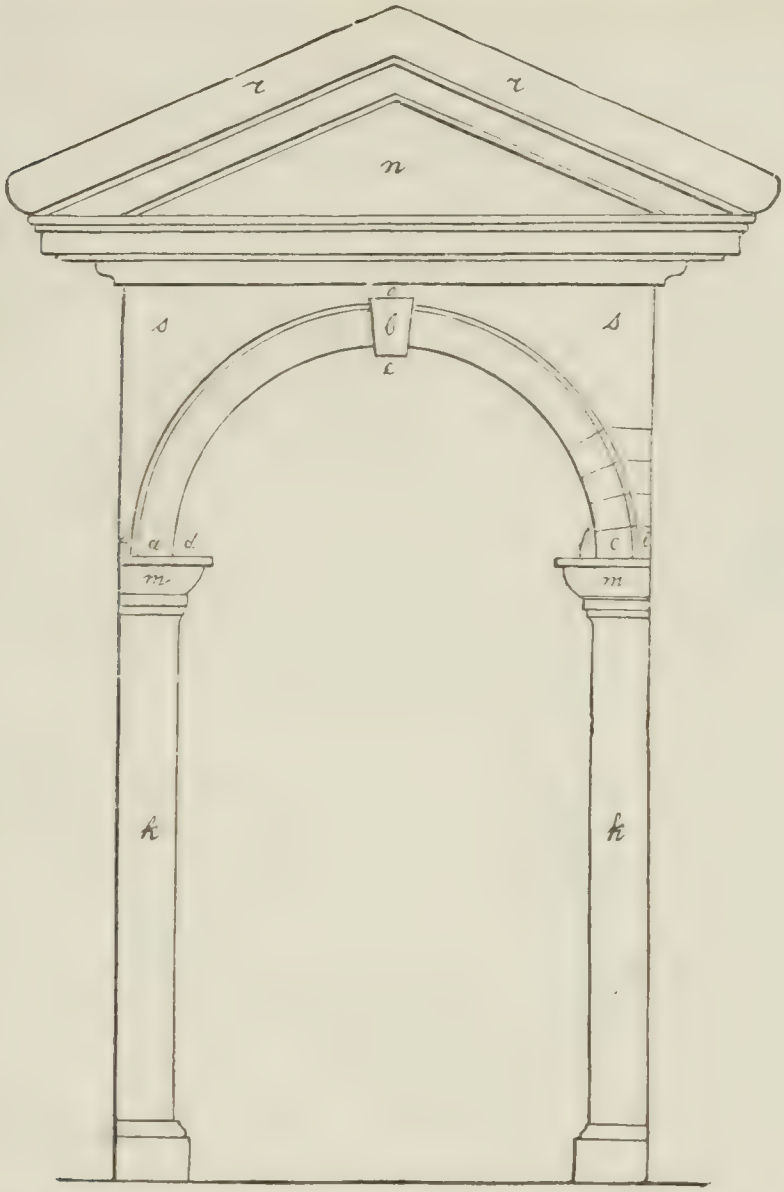
A l'explication des principales moulures employées dans les ordres classiques nous joignons immédiatement celles de quelques termes fréquemment employés dans la description des monuments.

On appelle *arcade* l'espace ménagé entre deux colonnes ou deux piliers, et surmonté d'un arc de forme quelconque. Cet arc *a b c*, tantôt simple, tantôt couvert de moulures et d'ornements divers, prend aussi le nom d'*archivolte* (du latin *arcus volutus*).

L'*intrados* d'un arc ou d'une archivolte est la surface concave intérieure *d e f* de l'arc, l'*extrados* la surface convexe extérieure *g o i*. Le claveau *b* est la *clef* de l'arc. On appelle *pied-droit* la partie *k* du jambage d'une porte ou d'une croisée qui supporte l'*imposte m;* celle-ci n'est autre chose qu'une sorte de chapiteau engagé supportant le *sommier c* ou claveau inférieur de l'archivolte. Les parties *s* portent le nom de *reins*.

Le *fronton* est un couronnement triangulaire qui surmonte les façades des édifices ou leurs portes et leurs fenêtres. Il se compose de deux parties : le *tympan n* et la *corniche r*. Le

tympan *n* est le panneau triangulaire compris entre la corniche et les rampants. Par extension on appelle quelquefois



tympan de porte ou de fenêtre la partie comprise entre l'intrados de l'arc qui les couronne et une ligne horizontale passant par les points de naissance de cet arc.

Les distances ou vides compris entre deux colonnes s'appellent *entre-colonnements*.

Les *chambranles* sont des moulures qui encadrent les portes et les fenêtres.

Un *stylobate* est un soubassement ou piédestal continu qui supporte les colonnes et s'étend dans toute la longueur de l'édifice.

On appelle *attique* l'ordre ou étage supérieur d'un bâtiment ou d'une façade, lorsqu'il est de hauteur moindre que les étages inférieurs.

§ 2.

DESCRIPTION DES CINQ ORDRES D'ARCHITECTURE.

Nous n'exposerons pas toutes les règles des cinq ordres de l'architecture classique. On les trouve dans les ouvrages qui traitent *ex-professo* de la composition des ordres et les analysent dans leurs moindres parties. Nous nous contentons d'indiquer quelques-uns des grands principes qui les régissent, et d'en exposer en peu de mots les caractères distinctifs, la connaissance approfondie de ces ordres ne nous étant pas nécessaire pour pouvoir nous appliquer avec fruit à l'étude de l'archéologie. — Dans notre exposé, nous suivons les indications fournies par Vignole et d'autres architectes. Les principes auxquels Vignole a ramené, au seizième siècle, les proportions des diverses parties des ordres d'architecture sont bien plus simples et plus clairs que ceux que Vitruve, écrivant du temps de l'empereur romain Auguste, nous a transmis pour les ordres classiques. Ces règles, faciles à saisir, dérivent d'ailleurs de l'examen d'un grand nombre de monuments antiques, et s'écartent peu des résultats généraux déduits de cet examen.

Nous ne donnons pas les proportions de chaque membre ni de chaque partie de membre ; mais nous nous bornons à indiquer la hauteur relative de la colonne, en y ajoutant le profil des différentes parties et l'ornementation caractéristique de chaque ordre.

Voici d'abord le tableau comparatif de la hauteur de la colonne dans chacun des cinq ordres. Il est à remarquer que cette hauteur se mesure en y comprenant la base et le chapiteau.

La hauteur de la colonne est pour l'ordre	*toscan*	de 14	modules	ou	7	diamètres.
	dorique	" 16	"	"	8	"
	ionique	" 18	"	"	9	"
	corinthien	" 20	"	"	10	"
	composite	" 20	"	"	10	"

Quant au piédestal et à l'entablement, l'on peut poser en règle générale que le piédestal a le tiers de la hauteur de la colonne, et l'entablement le quart.

Ordre toscan. — Cet ordre est le plus simple, mais en même temps le plus solide des cinq ordres d'architecture.

ORDRE TOSCAN.

Si l'on examine les *membres* de cet ordre, en commençant par le bas, on trouve que la *base* du piédestal se compose d'une plinthe *a* et d'un filet *b*; le *dé d* est un socle quadrangulaire relié à la base par un congé *c*, la *corniche e* est une cymaise, en forme de talon, couronnée d'un filet *f*.

La *base* de la colonne se compose d'une *plinthe g* et d'un *tore h*.

Le *fût proprement dit* a la forme d'un cône tronqué; il se relie à la base par un congé et un filet *i*, et au chapiteau par une astragale *k*. Dans l'ordre toscan, comme dans tous les autres ordres, l'astragale et le filet qui relient le fût au chapiteau et à la base de la colonne, sont taillés dans le même bloc que le fût et font corps avec lui. Cet évidement exigeait un travail pénible; il s'obtenait le plus souvent au moyen du tour.

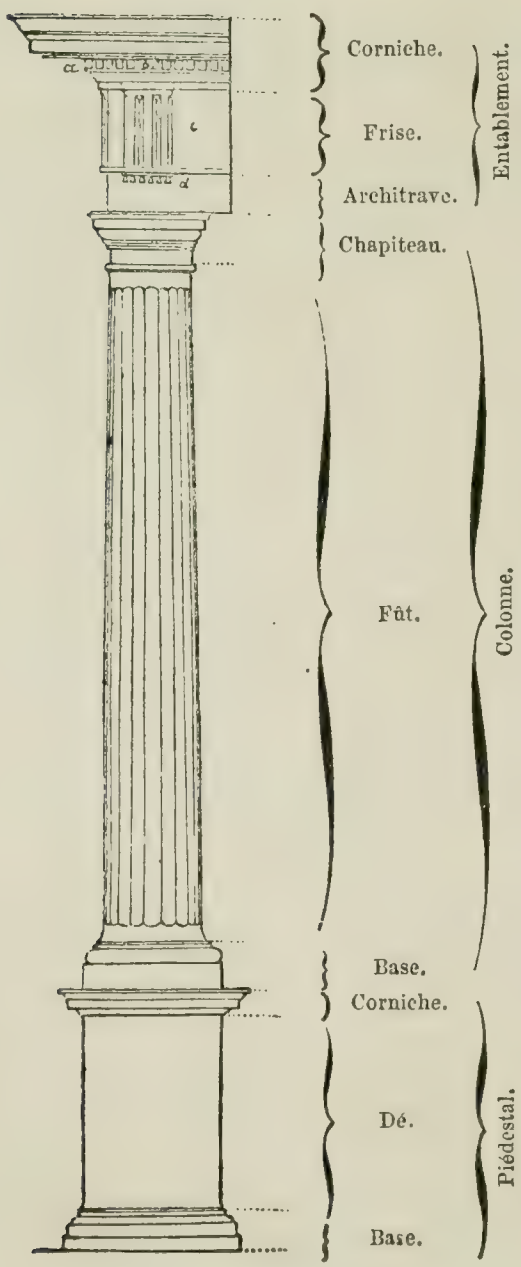
A la naissance du *chapiteau* se trouve un gorgerin *l*, surmonté d'une *échine m* et d'un *tailloir n*. On donne le nom d'*abaque* ou *tailloir* à la plinthe ou socle carré *n* qui couronne le chapiteau. Un *filet o* sépare le tailloir de l'entablement.

Les principales moulures de l'entablement sont l'*archi*

trave p, séparée de la *frise r* par un filet *q*. A la corniche on remarque la cymaise inférieure *s*, en forme de talon, le larmier *t*, et la cymaise supérieure *u*, en forme d'échine.

Ordre dorique. — Chez les Grecs, l'ordre dorique n'avait pas de piédestal ; les colonnes, dépourvues de base, reposaient sur un simple socle. Le piédestal et la base qu'on a donnés plus tard à la colonne dorique sont presque en tout semblables à ceux de l'ordre toscan ; ils n'en diffèrent que par le plus grand nombre de filets dont ils sont ornés.

ORDRE DORIQUE.



Le fût de la colonne dorique est décoré quelquefois de rainures longitudinales qu'on nomme *cannelures*. Ces cannelures, au nombre de vingt environ par colonne, sont très rapprochées et séparées seulement par une arête vive.

Le chapiteau dorique ressemble au chapiteau toscan; il a quelques moulures de plus que ce dernier. Le gorgerin, l'échine et le tailloir sont parfois décorés de sculptures.

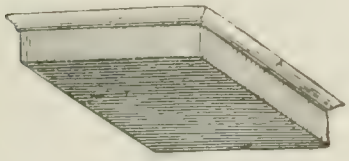
La frise est ornée de triglyphes *b* et de métopes *c*.

Le *triglyphe* est un ornement saillant rectangulaire présentant deux cannelures ou rainures verticales, au milieu de sa face, et deux demi-cannelures sur chaque angle latéral. Ces cannelures portent le nom de *glyphes*, et, comme elles

sont au nombre de trois, l'ornement a reçu le nom de *triglyphe*. A chaque triglyphe de la frise correspondent, sur l'architrave, six petits cônes pyramidaux *d*, appelés *gouttes*. On trouve aussi parfois des gouttes sous la partie saillante ou larmier *a* de la corniche.

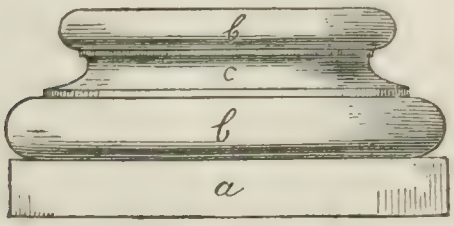
L'intervalle carré *c* qui sépare les triglyphes s'appelle *métope;* il est assez souvent couvert de sculptures. Les ornements les plus usités dans l'antiquité pour la décoration des métopes étaient les *bucrânes*, qu'on trouve aussi parfois sur les frises des ordres ionique et corinthien. On a donné le nom de *bucrâne* (du grec βους, bœuf, et κρανιος, crâne) à des têtes de bœuf décharnées. « Dans la frise dorique, dit Bachelet (*Dictionnaire des lettres*, art. *Bucrâne*), le bucrâne occupe l'espace de la métope, sans autres accessoires que les bandelettes dont on ornait les têtes des victimes. Dans les frises des ordres ionique et corinthien il est accompagné en outre de guirlandes de fleurs ou de fruits. On voit des bucrânes autour des autels, comme à celui de Cora, ainsi qu'aux tombeaux, comme à celui de Cecilia Mételle, surnommé pour cette raison *Capo di bove*. Il y en a aussi dans les frises du temple de la Fortune Virile, à Rome. »

Mutules et denticules. Les mutules sont des ornements propres à l'ordre dorique. On appelle *mutule* un modillon ou pièce saillante quadrangulaire qui sert de couronnement aux *triglyphes*. — Les *denticules*, que l'on voit dans les ordres dorique, ionique, corinthien et composite, sont de petites pièces quadrangulaires qui ornent la partie inférieure de la corniche. Elles ressemblent à des dés, ayant en hauteur le double de leur largeur, et en épaisseur leur largeur.



Mutule.

Denticules.



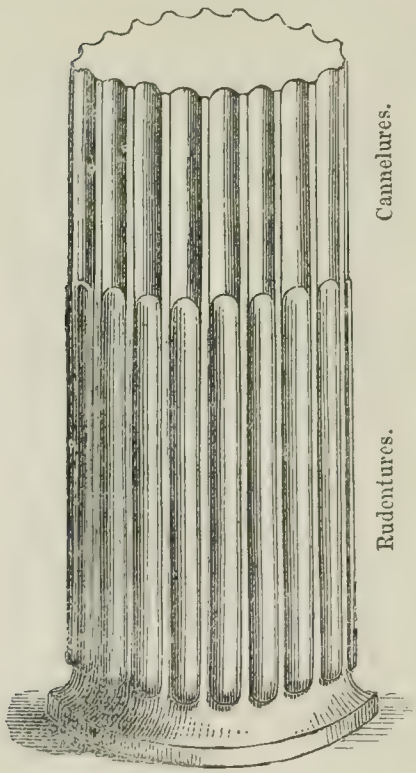
Base attique.

Base attique. Avant de passer à la description des ordres suivants, il est néces-

saire de dire un mot de la base appelée *attique*. Cette base peut s'adapter à tous les ordres; elle est d'un usage très fréquent dans nos contrées; l'on n'en rencontre guère d'autre. Elle se compose d'une plinthe *a*, et de deux tores *b* réunis par une scotie *c*.

Ordre ionique. — L'ordre ionique est plus gracieux que les deux ordres précédents. Notre gravure montre clairement les moulures et les ornements qui entrent dans sa composition.

Dans l'ordre ionique, et aussi dans les ordres corinthien et composite, les cannelures du fût diffèrent de celles de la colonne dorique. En effet, plus profondes et moins rapprochées que dans ce dernier ordre, elles sont séparées non par de simples arêtes, mais bien par un filet ou listel; ensuite, la concavité de leurs cannelures est quelquefois remplie toute entière par une moulure convexe, en forme de baguette, appelée *bâton* ou *rudenture*. Les colonnes ornées de cette manière s'appellent colonnes *rudentées*.



Les deux faces principales du chapiteau ionique sont composées d'une échine, de volutes en spirale *c*, et d'un tailloir (fig. 1). L'échine est ordinairement découpée en *oves*, ou petits ornements ovales, ainsi nommés parce qu'ils ont la forme d'un œuf. Les faces latérales ont l'aspect de rouleaux sur lesquels sont souvent sculptés des feuillages. La fig. 3 qui présente le plan du chapiteau ionique, donne une idée exacte de ces enroulements. Le chapiteau dont nous venons de parler est le chapiteau ionique *ancien*. Il y a aussi le chapiteau ionique *moderne*. Le premier n'a que deux faces sem-

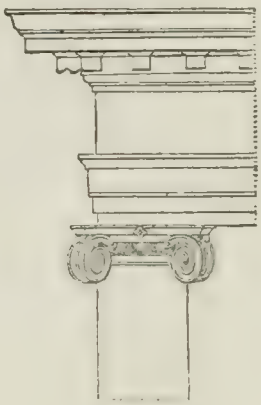
blables, tandis que dans le second toutes les quatre faces ont la même forme. Dans l'ancien, les volutes se trouvent dans un même plan; dans le moderne, elles dévient de cette position pour se rapprocher. Nous donnons ci-dessous le cha-

ORDRE IONIQUE.

Fig. 1.

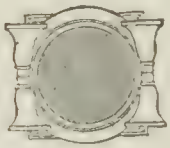
Ordre ionique ancien.

Fig. 2.



Chapiteau et entablement de l'ordre ionique moderne.

Fig. 3.



Plan du chapiteau ionique ancien.

Fig. 4.

Plan du chapiteau ionique moderne.

piteau ionique moderne (fig. 2), le plan du chapiteau ionique ancien (fig. 3), et celui du chapiteau ionique moderne (fig 4).

Le chapiteau ionique moderne est quelquefois orné de festons suspendus aux volutes, et de fleurons placés entre les volutes à la naissance du tailloir.

L'architrave est divisée en trois plates-bandes *e*, surmontées d'un talon *f*. La frise *g* est unie; elle admet cependant aussi des ornements sculptés.

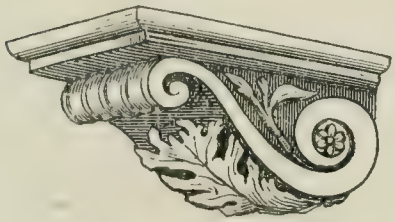
Ordre corinthien. — L'ordre corinthien se distingue des précédents par une élégance plus grande, unie à une noble magnificence. On prodigue les plus riches sculptures sur tous les membres de cet ordre. Le piédestal lui-même est parfois orné de palmettes et de décorations sculptées.

Le fût de la colonne est uni ou cannelé. Les cannelures, comme nous l'avons déjà dit, sont entièrement semblables à celles de la colonne ionique.

Le chapiteau corinthien est garni de deux rangs superposés de feuilles d'acanthe. A la partie supérieure de chacun des quatre angles du chapiteau, deux volutes sortent des feuilles d'acanthe et semblent soutenir le tailloir; deux moindres volutes sont accouplées au centre de chacune des quatre faces. Ces dernières, qui portent le nom d'*hélices*, sont ordinairement surmontées d'un fleuron.

L'architrave est, comme dans l'ordre ionique, composée de trois plates-bandes. Des moulures sculptées les séparent entre elles et de la frise. Celle-ci est tantôt unie, tantôt ornée de rinceaux ou de diverses sculptures. (Voyez la gravure de l'ordre corinthien p. 21).

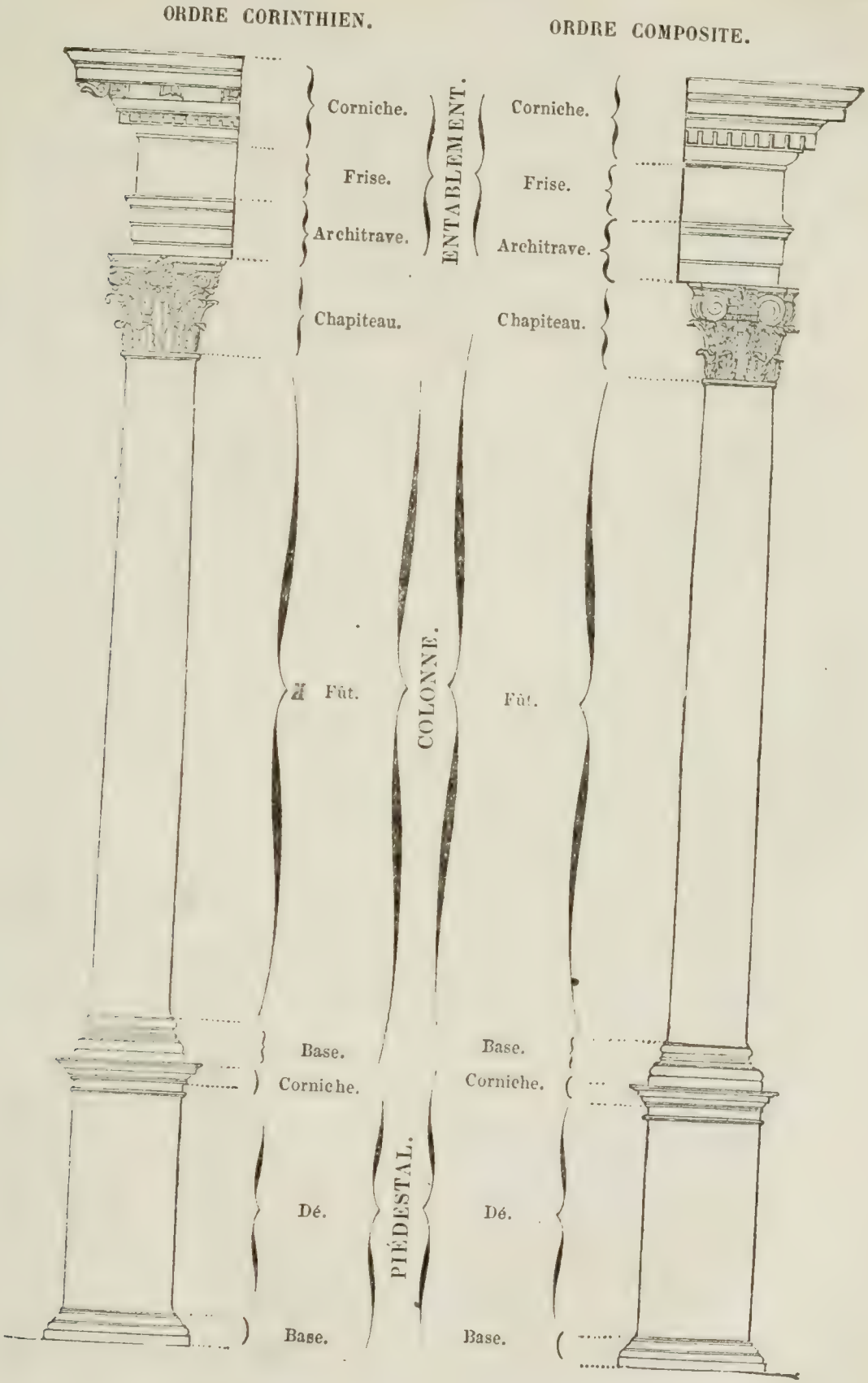
La corniche corinthienne est beaucoup plus ornée que celle de l'ordre ionique et offre de plus que celle-ci un rang de modillons richement travaillés. Le *modillon* est une espèce de console qui semble soutenir le larmier de la corniche.



Modillon.

Vitruve, dans ses écrits, raconte de la manière suivante

l'invention du chapiteau corinthien. « Un enfant, dit-il, vint à mourir dans la ville de Corinthe; sa nourrice recueillit



dans une corbeille les objets auxquels l'enfant avait été attaché pendant sa vie. Pour les mettre à l'abri des injures du temps, elle couvrit la corbeille d'une tuile et la posa sur le tombeau. Dans ce lieu se trouvait, par hasard, la racine d'une acanthe. Au printemps, elle poussa des feuilles et des tiges; comme la corbeille était placée au milieu de la racine, les feuilles s'élevèrent tout autour. La rencontre des coins de la tuile força leurs extrémités à se recourber, ce fut là l'origine des volutes. Le sculpteur Callimaque, que les Athéniens appelèrent *Katatechnos*, c'est-à-dire l'ouvrier par excellence,... passant près du tombeau de l'enfant, remarqua cette corbeille gracieusement couronnée d'un feuillage naissant. Cette forme nouvelle lui plut, il l'imita dans les colonnes qu'il plaça plus tard à Corinthe, et il établit, d'après ce modèle, les proportions et les règles de l'ordre corinthien. » Vitruve, liv. IV, ch. 1. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*, I, p. 41 et suiv.

Ordre composite. — L'ordre composite tire son nom de ce qu'il est un *composé* de deux autres ordres. Le piédestal, la base et le fût de la colonne, l'entablement ont les mêmes proportions et, à peu de différence près, les mêmes moulures que dans l'ordre corinthien. A proprement parler, l'ordre composite n'est qu'une variété de l'ordre corinthien; il ne devrait point être regardé comme un ordre spécial, quoiqu'on lui ait donné cette qualification. En effet, il n'y a de véritable différence que dans le chapiteau, dont la partie supérieure est empruntée à l'ordre ionique et la partie inférieure à l'ordre corinthien. « Des chapiteaux ionique et corinthien, dit très bien Viollet-le-Duc, on avait fait un mélange que l'on est convenu d'appeler le *chapiteau composite*, mais qui par le fait n'est qu'un amalgame assez disgracieux de deux éléments destinés à rester séparés. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 480.

La gravure de la page 21 suffit pour donner une idée des différents membres de l'ordre composite.

Dans les chapiteaux composites, et quelquefois aussi dans

ceux des ordres ionique et corinthien, les volutes sont remplacées par des figures ou des emblèmes.

A l'époque de la Renaissance, l'ordre composite a été fréquemment employé en Belgique dans la construction et surtout dans l'ornementation des édifices.

RÉSUMÉ DES PRINCIPAUX CARACTÈRES DES ORDRES CLASSIQUES.

TOSCAN	Le moins élevé et le plus simple des cinq ordres : hauteur de la colonne 7 diamètres. Architrave : plate-bande unie sans moulures. Corniche sans modillons ni denticules.
DORIQUE	Hauteur de la colonne 8 diamètres. Cannelures au fût, séparées les unes des autres par une simple arête. Chapiteau de même forme que celui de l'ordre toscan, mais un peu plus orné. Architrave composée d'une seule plate-bande, ornée de gouttes. Triglyphes à la frise, denticules et mutules à la corniche.
IONIQUE	Hauteur de la colonne 9 diamètres. Cannelures profondes au fût, séparées par un listel. Chapiteau à 2 ou 4 volutes accompagnées le plus souvent d'oves. Architrave divisée en trois plates-bandes. Corniche ornée de denticules.
CORINTHIEN	Hauteur de la colonne 10 diamètres. Cannelures au fût semblables à celles de la colonne ionique. Chapiteau orné de deux rangs de feuilles d'acanthe et de 16 volutes. Architrave divisée en trois plates-bandes surmontées de baguettes sculptées. Denticules et modillons à la corniche.
COMPOSITE	Hauteur de la colonne 10 diamètres. Cannelures au fût semblables à celles des colonnes ionique et corinthienne. Chapiteau mi-corinthien et mi-ionique. Deux plates-bandes à l'architrave. Corniche denticulée sans modillons.

Nous terminons ce paragraphe par quelques observations sur l'*origine* et l'*usage* des cinq ordres de l'architecture classique.

1° Le dorique, l'ionique et le corinthien ont éte inventés en Grèce, le toscan et le composite ont pris naissance en Italie. Pour cette raison, on désigne les trois premiers sous la dénomination d'*ordres grecs*, et les deux autres sous celle d'*ordres latins*. Les ordres grecs n'ont pas été employés exclusivement en Grèce ; les Romains s'en sont emparés, les ont perfectionnés, et en ont fait un fréquent usage dans la construction de leurs édifices civils et religieux. Ce qui distingue l'architecture romaine de l'architecture grecque, c'est la présence du plein cintre ; les Romains ont découvert, ou du moins ont été les premiers à employer dans leurs monuments l'arc et la voûte, totalement inconnus en Grèce. Cependant, lorsqu'ils se servaient d'arcades en plein cintre pour relier les colonnes, ils ne négligeaient pas de figurer l'entablement. Cette manière de faire n'était pas logique, puisque primitivement dans les ordres classiques, l'architrave (du grec αρχος, principal, et du latin *trabs*, poutre) servait à relier les colonnes entre elles. La présence de l'architrave n'avait plus de raison d'être dans les monuments où cet effet était obtenu au moyen d'arcades. A l'époque de la Renaissance, lorsque l'architecture classique fut réhabilitée, on tomba dans la même inconséquence. Et, ce qui plus est, on se servit également alors, à l'intérieur des édifices, de *corniches*, c'est-à-dire d'un couronnement à forte saillie dont la destination première est de recevoir la base du comble, et d'empêcher, par la saillie de son larmier muni d'un gorgerin, que l'eau tombant du toit ne lave les parements des murs !!! Presque tous les édifices de la période de la Renaissance offrent de ces corniches sans destination utile.

2° Lorsque, dans une construction, on fait usage de plusieurs ordres d'architecture, il est de règle que les ordres plus légers soient superposés aux ordres solides. Par *ordre plus léger* on entend celui qui a le plus de hauteur relative. Ainsi, par exemple, on ne place jamais un étage d'ordre toscan ou

dorique au-dessus d'un étage d'ordre ionique, corinthien ou composite; et si l'on emploie l'ionique et le corinthien, celui-ci est superposé au premier. Le colisée de Rome offre un exemple remarquable de cette ordonnance.

3° Dans les monuments anciens le fût des colonnes est le plus souvent taillé dans un seul bloc de pierre ou de marbre. Ces colonnes portent le nom de *monolithes*, c'est-à-dire composées d'une seule pierre (μονος, *seul*, λιθος, *pierre*), bien que le chapiteau et la base constituent des parties indépendantes. On trouve aussi des colonnes dont le fût est formé par deux, trois ou plusieurs blocs de pierre ou de marbre superposés. Les colonnes dont le fût est *bâti* ou construit au moyen de moëllons de petite dimension et de briques, sont très rares; on en rencontre cependant dans les ruines de Pompéi. Ces colonnes bâties par assises étaient régulièrement revêtues de stuc. — Les monuments construits dans le midi de l'Europe pendant l'époque de la Renaissance ont régulièrement des colonnes à fût monolithe; dans le nord, au contraire, parce que les matériaux de grande dimension y font défaut ou du moins ne peuvent s'obtenir qu'à grands frais, les fûts sont ordinairement bâtis avec du moëllon ou des briques, et recouverts de plâtrage pour masquer les joints. En Belgique, on ne trouve guère des colonnes monolithes qu'aux autels richement décorés de la période de la Renaissance.

4° Les architectes de la période de la Renaissance ont souvent fait usage de colonnes *torses*, c'est-à-dire dont le fût est contourné en forme de spirale. Ces fûts sont quelquefois ornés de feuillages rampant le long de la spirale. Rarement les fûts des colonnes des ordres classiques offrent des enlacements ou des bossages.

5° Les règles des ordres de l'architecture classique que nous venons d'exposer d'après les proportions et les données établies, au XVIe siècle, par Vignole, Palladio et autres, n'ont pas été observées dans les monuments anciens, grecs ou romains, d'une manière aussi servile que dans les édifices de l'époque de la Renaissance. On remarque, par exemple, dans le chapiteau corinthien de l'antiquité une très grande

variété, qui cependant n'exclut pas l'observation des principes de l'ordre. Au contraire, « les architectes modernes, dit M. De Caumont, en créant des types *uniques* sous la domination de chacun de ces ordres, en voulant tout ramener à ces types, se sont privés de combinaisons très élégantes, dont les Romains, qui n'étaient pas dénués de goût, avaient tiré un grand parti. Il est évident que les artistes romains voulaient la *variété dans l'unité*, tandis que l'école moderne a voulu l'*invariabilité* et, *par suite*, la *monotonie* dans l'unité des ordres. »

§ 3.

MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION, APPAREILS DE MAÇONNERIE, ETC.

1. Matériaux. Les Grecs et les Romains se servaient de *marbres*, de *pierres* et de *briques* dans la construction de leurs édifices. Le marbre ne s'employait que pour l'ornementation des monuments, tels que les temples, les basiliques, les arcs de triomphe, etc.; les pierres et les briques étaient les matériaux ordinaires. On faisait usage de pierres de différentes dimensions, elles étaient tantôt grandes, tantôt petites; tantôt régulièrement taillées, tantôt irrégulières. Les briques des Grecs et des Romains diffèrent notablement des nôtres; elles ont ordinairement la forme carrée, et sont beaucoup plus grandes, et aussi beaucoup plus minces que celles dont on se sert de nos jours. Elles n'avaient guère que 4 $^1/_2$ centimètres d'épaisseur; leur longueur et leur largeur était de quatre ou cinq palmes (40 ou 50 centimètres environ); les premières portaient le nom de *tetradoron* (de τεσσαρες, *quatre*, et δωρον, *palme*), les dernières celui de *pentadoron* (de πεντα, *cinq*, et δωρον, *palme*) (1). On trouve aussi parfois des briques ayant la forme d'un rectangle ou d'un triangle.

Brique romaine.

Les fabricants de briques avaient l'habitude de placer leur

(1) Voyez Vitruve, *De architectura*, lib. II, cap. III.

nom ou empreinte sur la brique. Ce nom est souvent au génitif, tantôt précédé ou suivi des lettres OF, O (*officina*), MANU ou d'un simple M, pour signifier que la brique provient de l'*officine* ou fabrique de celui dont elle porte le nom. Lorsque le nom du fabricant se trouve au nominatif, on y ajoute quelquefois les lettres F ou FE, par abréviation pour *fecit*. Les briques cuites pour la construction des camps romains portent la marque de la légion. L'impression ou estampillage du nom était aussi en usage dans la fabrication des tuiles et des poteries. On a donné à ces marques le nom de *sigles figulins* (1). Le musée archéologique de Namur possède un nombre très considérable de tuiles, poteries et autres objets en terre cuite de la période gallo-romaine (2), portant les signatures des fabricants. Nous reproduisons ci-dessous, p. 32, fig, 1, une tuile romaine provenant des fouilles faites à Anthée (Namur) et portant le sigle HAMSIT.

Le *mortier* ou *ciment* des Romains était composé de chaux et de sable. A ce mélange on ajoutait ordinairement de la brique pilée ou des tuiles concassées en assez grande quantité. Aussi la présence de la brique pilée dans le mortier fournit-elle souvent à elle seule un argument décisif pour pouvoir attribuer une construction à la période romaine. On trouve cependant quelques rares monuments où le ciment n'offre pas ce mélange, par exemple, les restes de l'enceinte romaine de Tournai et de l'amphithéâtre de Trèves.

2. Appareils. On donne le nom d'*appareils* aux différents modes d'assemblage des matériaux employés dans la construction des murs des édifices.

Il existe un grand nombre d'appareils qu'il est essentiel de bien connaître; car la simple inspection de l'appareil

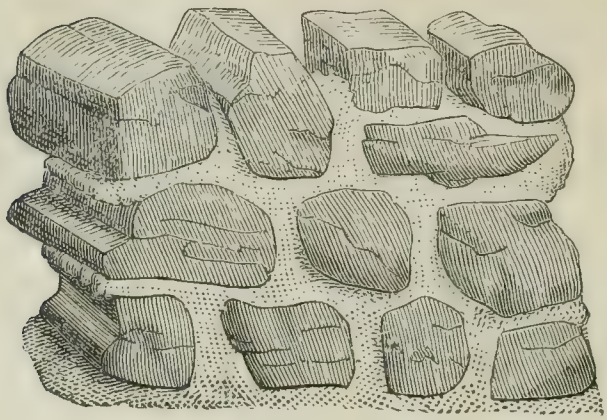
(1) Voyez sur les sigles figulins le mémoire de M. Schuermans, publié dans les *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, XXIII, pp. 5—293.

(2) La période *gallo-romaine* s'étend depuis l'occupation de la Gaule par les Romains, à la suite de la conquête de Jules César (58 ans environ avant l'ère chrétienne) jusqu'à l'invasion des barbares au ve siècle. Plusieurs villes furent bâties en France pendant cette période; la Belgique eut aussi quelques établissements importants. Voyez Schayes, *Histoire de l'architecture*, I, pp. 23—27.

fournit souvent à l'archéologue, sur l'âge auquel appartient un monument, des données qu'il chercherait vainement ailleurs.

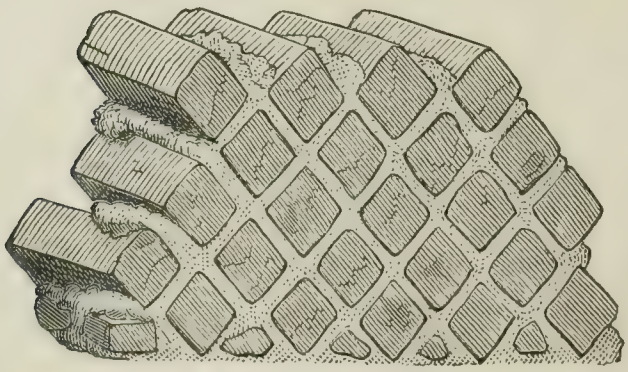
Les appareils dont se servaient les Romains étaient beaucoup plus variés que les nôtres. Voici les principaux :

1° L'*appareil irrégulier*, appelé aussi *blocage*, consiste dans une construction faite avec des pierres de grosseurs et de configurations diverses, telles qu'on les extrait de la carrière, et posées en remplissage les unes à côté des autres, sans ordre ni rang d'assises. Ce mode de bâtir est le plus souvent employé pour les fondements et les parties inférieures des murs. Les Romains donnaient à cet appareil le nom d'*opus incertum* ou *antiquum*, et aussi celui de *caementicia antiqua* ou *incerta*.



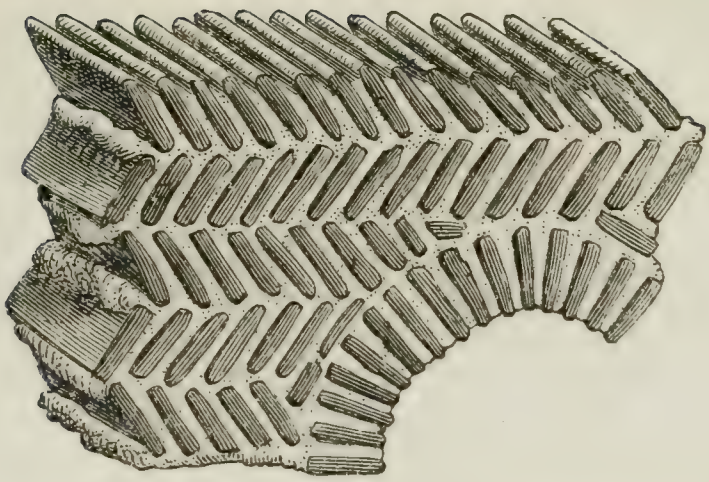
Appareil irrégulier.

2° L'*appareil réticulé ou losangé*, *opus reticulatum*, est celui dont les pierres, taillées en carrés, losanges ou polygones, sont disposées de manière à ce que les lignes de jointure imitent par leurs enlacements les mailles d'un réseau ou filet.



Appareil réticulé.

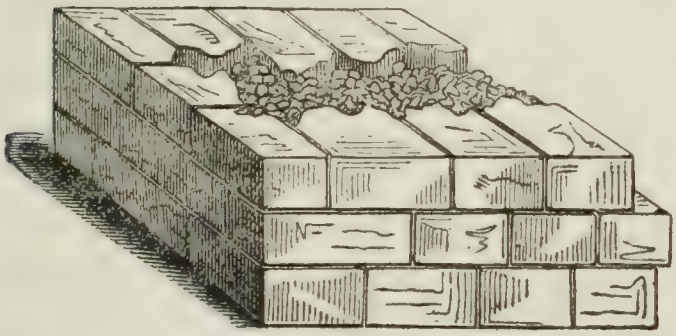
3° L'*appareil en épi*, *opus spicatum*, qu'on appelle aussi appareil *en aréte de poisson* ou *en feuille de fougère*, se compose de pierres plates de dimensions égales, posées en biais les unes sur les autres, et laissant entre elles un angle plus ou moins ouvert. Ces pierres formant parement par leur



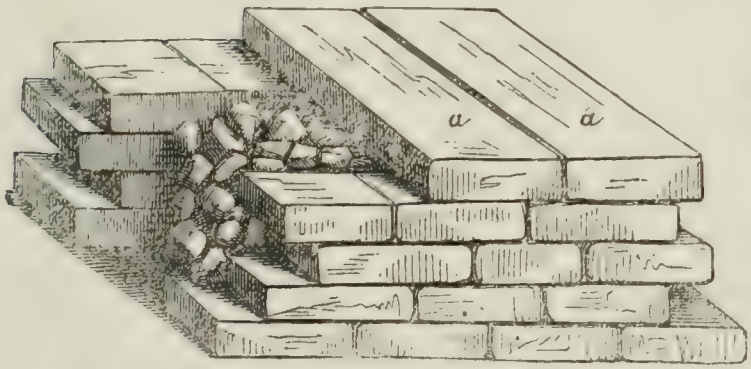
Appareil en épi, en arête de poisson ou en feuille de fougère.

épaisseur simulent un épi, une arête de poisson ou une feuille de fougère.

4° L'*appareil en remplissage*, *emplecton* ou *diamicton*, est une maçonnerie dont les parements sont formés d'assises régulières, et l'espace central qui les sépare rempli de béton, c'est-à-dire de pierres brutes ou moëllons noyés dans un bain de chaux. L'*emplecton* diffère du *diamicton* en ce que ses parements étaient reliés, à intervalles réguliers, par de très grandes pierres, traversant le mur dans toute son épaisseur. Ces pierres *a*, appelées *parpaings*, en latin *diatoni*, étaient employées pour consolider la construction et en lier les parties.

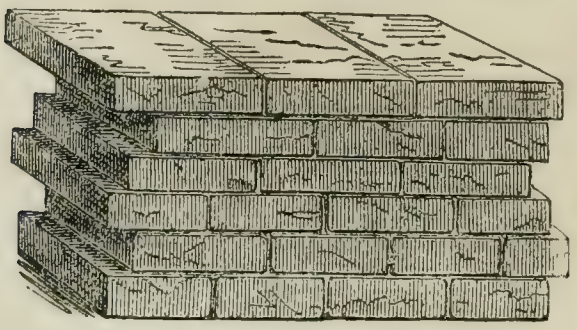


Diamicton.



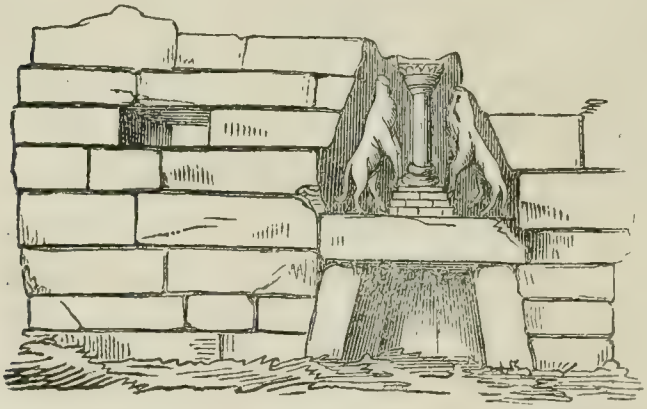
Emplecton.

5° L'*appareil d'égale structure*, *isodomos* (du grec ισος, égal, et δεμειν, *construire*), est une maçonnerie dont toutes les pierres, bien taillées et équarries, forment des assises régulières et d'*égale hauteur*.



Isodomos.

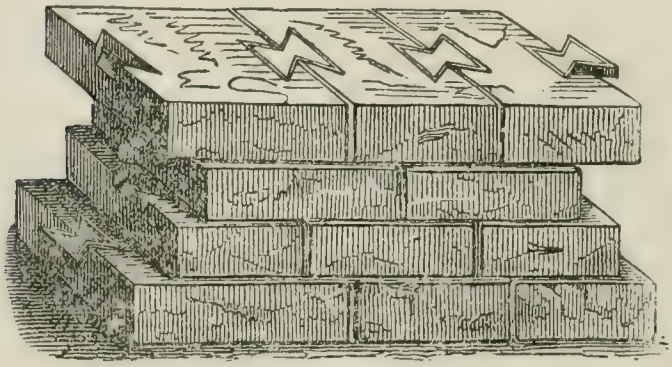
6° L'*appareil d'inégale structure*, *pseudisodomos*, est composé de pierres formant des assises régulières et parallèles, mais de différentes hauteurs. La différence de hauteur de ces assises régulières produisait une inégalité dans l'égalité, ou, en d'autres termes, une fausse égalité. C'est ce qui a fait donner à ce genre de construction le nom de *pseudisodomos*.



Pseudisodomos. — Ancienne construction à Mycènes.

Ces deux derniers modes de construction, l'*isodomos* et le *pseudisodomos*, se divisent, d'après la plus ou moins grande dimension des pierres employées, en *grand appareil*, *appareil moyen* et *petit appareil*.

a) Le *grand appareil*, *structura quadrata*, est formé de pierres ayant deux, trois, et quelquefois cinq pieds de longueur et de largeur, sur un, deux ou trois pieds d'épaisseur, posées *sans ciment*, par assises régulières, et liées les unes aux autres, soit par des crampons



Grand appareil.

de fer ou de bronze, soit par des *queues d'aronde* ou *d'hironde* (espèces de doubles coins) en bois, en métal et quelquefois même en os. Ce mode de construction s'observe dans un grand nombre d'édifices publics des Romains, entre autres à la *Porta nigra* de Trèves et au colisée de Rome. La plupart de ces monuments présentent une infinité de petits trous que l'on croit avoir été pratiqués au moyen âge pour extraire les crampons en métal servant à relier les pierres entre elles.— La précision avec laquelle ces blocs énormes de pierre sont ajustés est remarquable. « Il paraît, dit M. De Caumont, que pour arriver à cette précision dans l'assemblage, les pierres que l'on plaçait sur les assises déjà établies étaient promenées avec un léger frottement sur le lit inférieur, de manière à broyer et user toutes les petites aspérités que la taille la plus soignée pouvait avoir laissées... Les petites particules enlevées à la pierre, délayées avec l'eau que l'on avait soin de verser pour faciliter l'opération, formaient un léger ciment qui garnissait les vides qui pouvaient encore exister. » *Abécédaire, Ère gallo-romaine*, p. 46.

b) Le *moyen appareil*, comme le nom l'indique, tient le milieu entre le grand et le petit appareil. Il est formé de pierres de dimension moyenne (ayant un pied et demi de largeur sur un demi-pied de hauteur), réunies par une couche épaise de ciment, ou parfois aussi liées, comme celles du grand appareil, par de simples crampons ou des queues d'aronde.

c) Le *petit appareil* se compose de pierres symétriques, à peu près carrées, de petite dimension (ayant au parement 8 ou 10 centimètres de hauteur sur autant de largeur), posées par assises régulières et séparées le plus souvent par une couche épaisse de ciment. Le centre du mur est ordinairement en béton ou blocaille. On dit d'un mur de ce genre qu'il a un *revêtement en petit appareil*. Il n'est pas rare de rencontrer, dans les constructions romaines en petit appareil, des zones horizontales et continues de grandes briques formant un cordon sur toute la surface du mur. Ces zones, composées de deux ou trois, et parfois de cinq, six ou sept

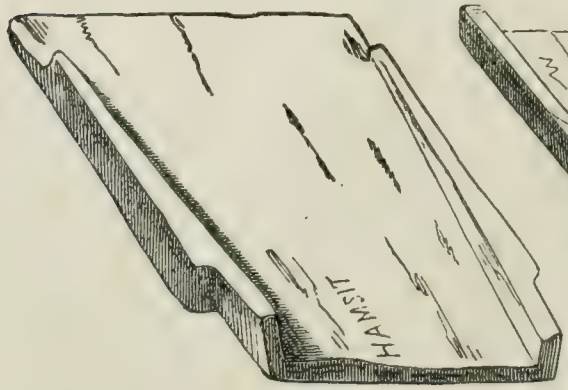
rangs de briques séparés par des couches de ciment, dont l'épaisseur est à peu près égale à celle des briques, étaient évidemment destinées à maintenir de niveau les petites pierres du revêtement, et à régulariser le tassement du mur. On trouvait en outre un motif d'ornementation dans cette manière d'alterner les zones de pierres et de briques, surtout lorsque celles-ci étaient disposées en forme d'épi ou d'arête de poisson.

3. Couvertures des toits. Les toits des Grecs et des Romains étaient couverts de tuiles, de plaques de marbre ou de bronze. « Les couvertures en ardoises, dit Schayes, paraissent, d'après un passage de Pline l'ancien (*Nat. Hist.*, liv. 36, ch. 22), avoir été de son temps, au IIe siècle, inconnues dans toute autre partie de l'empire romain que la Belgique ; elles semblent même avoir été employées assez rarement dans ce dernier pays ; car à notre connaissance on n'a pas encore trouvé jusqu'ici des ardoisses dans les ruines de construction romaine. » *Hist. de l'archit.*, I, p. 55.

Le marbre et le bronze ne s'employaient que pour la couverture des édifices somptueux.

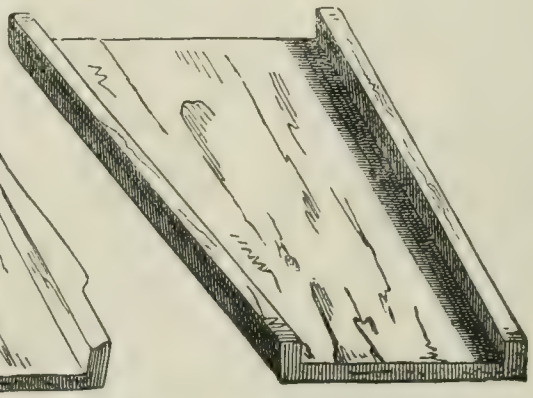
Les tuiles dont se servaient les Romains étaient en terre cuite, ou quelquefois aussi en marbre. Il y en avait de deux espèces : les *tuiles plates*, *tegulae*, et les *tuiles faîtières*, *imbrices*. Les tuiles plates étaient quadrangulaires, et avaient de 40 à 50 centimètres de longueur sur 30 à 35 de largeur,

Fig. 1.



Tuile plate rectangulaire, provenant des fouilles d'Anthée (Namur), au musée archéologique de l'Université catholique de Louvain.

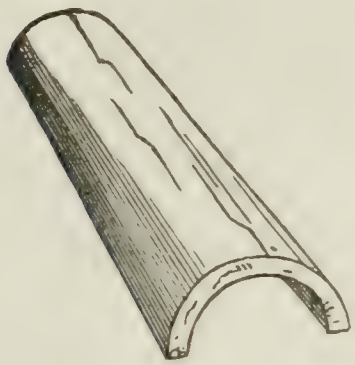
Fig. 2.



Tuile plate en forme de trapèze.

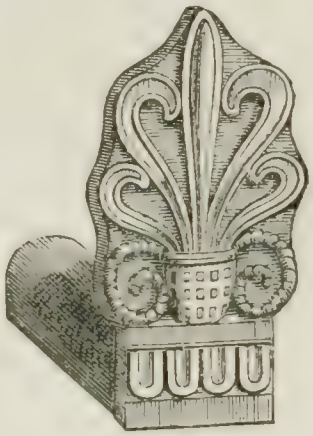
et 4 ou 5 centimètres d'épaisseur. Les unes présentaient la forme d'un rectangle (fig. 1), les autres celle d'un trapèze (fig. 2). Elles étaient posées à plat sur les chevrons, de manière que la partie inférieure de celle qui se trouvait plus élevée recouvrait la partie supérieure de celle qui était placée plus bas. Leurs bords étaient relevés sur les longs côtés, afin d'empêcher l'eau de pénétrer dans les joints formés par les

Fig. 3.



Imbrex ou tuile faîtière.

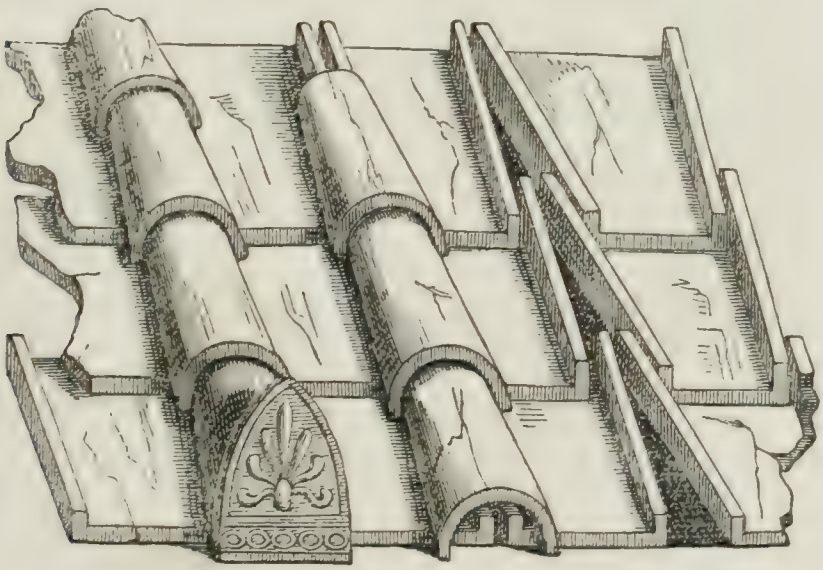
Fig. 4.



Antéfixe.

lignes parallèles des tuiles superposées. Ces joints étaient recouverts par des tuiles faîtières courbes, *imbrices*, ayant la forme d'un demi-cône tronqué et creux à l'intérieur (fig. 3). Les *imbrices* ou tuiles faîtières, plus étroites au sommet qu'à la base, se recouvraient aussi les unes les autres, et formaient de cette manière une espèce d'arête continue. Dans les édi-

Fig. 5.



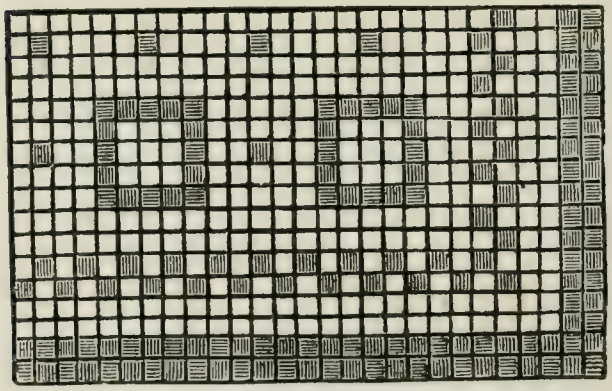
fices construits avec luxe les arêtes formées par les *imbrices* étaient terminées à leur extrémité inférieure, c'est-à-dire au point où elles rencontraient la corniche, par des ornements en terre cuite, en marbre ou en pierre, dont la destination était de masquer la cavité que présentait cette extrémité. Ces ornements portaient le nom d'*antéfixes* (fig. 4).

La figure 5 de la page précédente peut fournir une idée des toitures des anciens. En Italie on se sert encore aujourd'hui de tuiles de même genre.

4. Pavements. Les pavements des grands édifices romains sont très soignés. Presque tous reposent sur deux ou trois couches de mortier ou de béton. La couche inférieure se compose ordinairement de briques ou de blocaille, et la couche supérieure de ciment auquel on mélangeait de la brique pilée.

Les Romains reconnaissaient trois espèces de pavement en mosaïque :

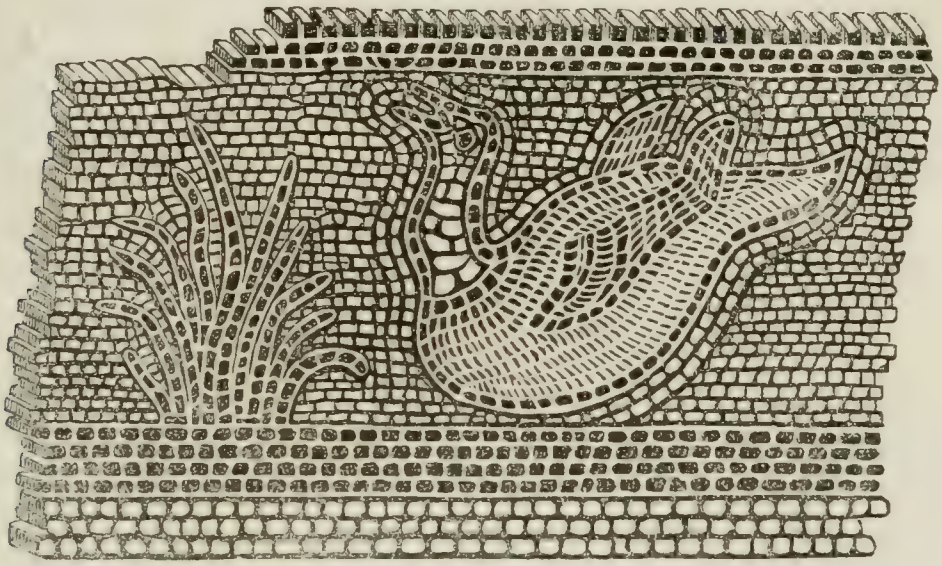
1° Le *pavimentum* ou *opus tessellatum*, composé de petits morceaux de pierre dure ou de marbre, taillés sous des formes géométriques régulières, et assemblés de manière à dessiner des figures. Ces petites pierres, appelées *cubes*, en latin *tesserae*, présentaient le plus souvent une surface carrée.



Pavimentum tessellatum.

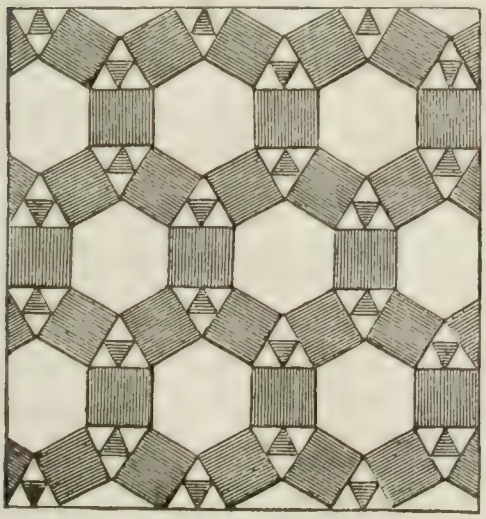
2° Le *pavimentum* ou *opus vermiculatum* était aussi formé de petits cubes de pierre ou de marbre, ajustés de manière à dessiner des ornements, des fleurs, et même des scènes historiques ou mythologiques. Dans ce mode de pavement les petites tablettes n'étaient pas placées en rangées parallèles, et n'étaient pas parfaitement carrées, comme dans le *pavimentum tessellatum* ; mais elles suivaient les mouve-

ments des contours et des couleurs de l'objet représenté, ce qui, vu de quelque distance, offrait un coup d'œil ressemblant fort à celui que produit l'enlacement d'un grand



Pavimentum vermiculatum.

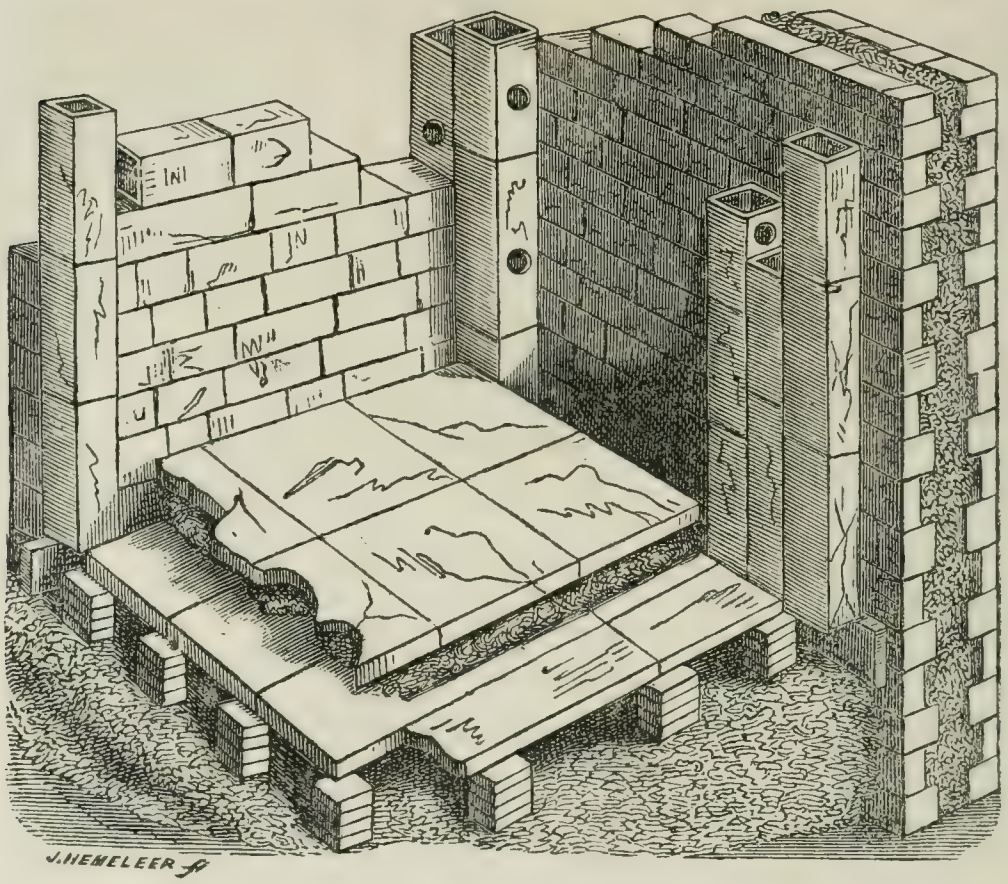
nombre de vers roulés les uns autour des autres (*vermes*), d'où le nom d'*opus vermiculatum*. Les cubes de l'*opus vermiculatum* présentaient, à la surface du pavement, des figures dont le côté le plus long n'excédait pas deux centimètres. Le beau pavement en mosaïque, découvert récemment à Anthée (Namur) dans les ruines d'un établissement romain, est formé de cubes dont les côtés ont environ un centimètre de longueur et autant de largeur.



Pavimentum sectile.

3° Le *pavimentum sectile* était composé de petites tablettes de marbre sciées en feuilles minces, de différentes formes et de différentes couleurs. En s'adaptant les unes aux autres, elles traçaient des figures géométriques ou même dessinaient quelquefois des ornements, des feuillages et des figures d'hommes ou d'animaux.

Sous les pavements on établissait souvent un *hypocauste* (du grec υπο, sous, et καιω, brûler), calorifère formé de conduits souterrains destinés à répandre la chaleur dans l'édifice. La gravure suivante donne une idée de la disposition des



hypocaustes chez les Romains. « Pour avoir une idée juste d'un hypocauste, dit De Caumont, il faut se figurer un pavement élevé d'environ deux pieds au-dessus du sol et suspendu sur de petits piliers d'égale hauteur, distants les uns des autres d'un pied, entre lesquels la chaleur pouvait circuler et échauffer d'une manière uniforme le pavé qui surmontait cette espèce de cave. Les piliers des hypocaustes étaient ordinairement carrés, composés de briques de sept, huit ou dix pouces de diamètre, placées les unes sur les autres, ayant une couche de mortier entre chacune d'elles. Dans quelques hypocaustes les piliers étaient ronds au lieu d'être carrés... Les piliers de l'hypocauste supportaient de grandes briques de 18 à 22 pouces en carré qui formaient la base du pavé des appartements... Le calorique ne demeu-

rait pas concentré dans la cave de l'hypocauste; il pouvait circuler dans des régions plus élevées et se répandre également dans toutes les parties de l'atmosphère des salles au moyen de tuyaux carrés en terre cuite incrustés dans les murs, dont les uns, verticaux, plongeaient dans l'hypocauste, tandis que les autres, placés horizontalement, faisaient le tour des appartements. » *Abécédaire*, *Ère gallo-romaine*, p. 32. Ces tuyaux, de forme oblongue, communiquaient les uns avec les autres, non-seulement par leurs ouvertures inférieures et supérieures, mais aussi par des trous pratiqués dans les côtés. Le feu de l'hypocauste était allumé dans un fourneau qui se trouvait dans une des dépendances de l'édifice chauffé.

On conserve au musée archéologique de Namur des tuyaux en terre cuite, à section carrée, provenant d'hypocaustes découverts dans des établissements gallo-romains de la province de Namur.

CHAPITRE I

PÉRIODE DES CATACOMBES

Cette période comprend tout le temps qui s'est écoulé depuis l'origine du christianisme jusqu'au moment où l'empereur Constantin, en embrassant la foi chrétienne, accorda à l'Eglise la paix et la liberté. On peut à bon droit donner à cette période le nom de *période des catacombes;* en effet, les principaux monuments chrétiens qu'elle offre à notre étude sont les cimetières souterrains de la Ville Eternelle. Cependant, comme les chrétiens ont continué de creuser de nouvelles catacombes après le règne de Constantin, et que même, pendant les quatre ou cinq siècles suivants, ils ont fait des catacombes des lieux de pèlerinage très fréquentés, nous parlerons aussi, dans ce chapitre, des restaurations et des embellissements faits à ces sanctuaires jusque vers la fin du VIIIe siècle.

Dans le *premier article* de ce chapitre nous expliquerons ce qu'il faut entendre par les catacombes, nous en ferons connaître successivement l'origine, l'histoire, la topographie et l'iconographie, et nous décrirons les objets qu'on y a trouvés. Dans le *second article* nous dirons quelques mots des monuments chrétiens qui, pendant les trois premiers siècles de notre ère, ont existé en dehors des catacombes.

ARTICLE I.

CATACOMBES DE ROME.

§ 1.

DÉFINITION ET DESCRIPTION DES CATACOMBES.

Les catacombes de Rome sont des souterrains creusés par les chrétiens des premiers siècles pour y ensevelir leurs morts, pour y exercer les cérémonies du culte et pour y trouver une retraite dans les temps de persécution.

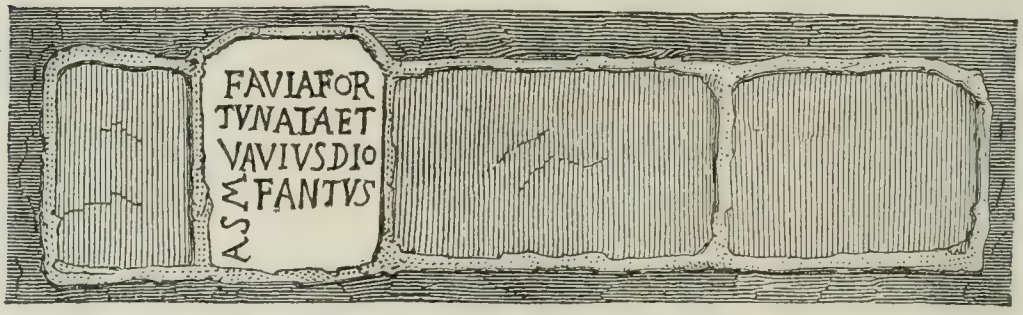
Les auteurs ecclésiastiques ne sont pas d'accord sur l'étymologie du mot *catacombe*. Les uns le font dériver des mots κατα, *sous*, et κυμβος, *excavation;* d'autres de τυμβος, *tombeau*, *tumulus*, ou de κυμβη, *vide d'une barque*. Le P. Marchi lui donne pour racine le verbe latin *cumbo* qui, dans ses composés *accumbo*, *decumbo*, signifie *être couché*.

La dénomination de *catacombes*, pour désigner l'ensemble des cimetières pratiqués sous le sol de la campagne romaine, n'était pas en usage pendant les premiers siècles. On appelait alors *ad catacumbas* la partie du cimetière de Saint-Calliste, près de l'église de Saint-Sébastien, où, selon une pieuse tradition, les Romains avaient déposé momentanément les corps des apôtres S. Pierre et S. Paul, pour les soustraire aux recherches des chrétiens d'Orient qui étaient venus à Rome pour les enlever. Ce n'est qu'au moyen âge que le nom de *catacombes* fut donné à tous les cimetières souterrains de Rome indistinctement, et même à ceux qui ont été trouvés dans d'autres localités.

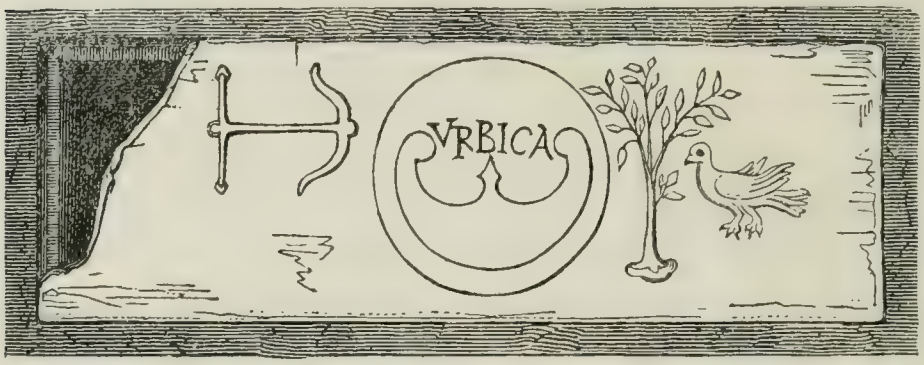
Les catacombes, d'après la définition que nous en avons donnée, avaient trois destinations :

1° La *première* et la principale était de servir de cimetières aux chrétiens. C'est pour cette raison qu'elles forment avant tout un vaste réseau de galeries destinées, non pas à servir de passage ou de communication d'un lieu à un autre,

mais à recevoir, dans leurs parois, des tombeaux, disposés les uns au-dessous des autres, par rangs plus ou moins multipliés, depuis trois jusqu'à douze, selon le plus ou moins d'élévation de la galerie, et le plus ou moins de solidité de la roche. Les corps étaient placés dans des niches oblongues, appelées *loculi* et fermées par des tablettes de marbre, ou par des briques (ordinairement au nombre de trois) cimentées exactement avec de la chaux, afin que l'odeur des corps en putréfaction ne pût s'en échapper. Les figures suivantes donneront une idée exacte de la manière dont les tombeaux étaient scellés.



Loculus fermé par trois briques et une plaque de marbre avec inscription, au cimetière de Saint-Calliste.



Loculus fermé par une plaque de marbre avec symboles et inscription, au cimetière de Saint-Calliste.

La plupart des *loculi* ne renfermaient qu'un seul corps. Il y en avait cependant aussi qui en contenaient deux, trois et quatre, nommés pour cette raison *bisomus*, *trisomus* et *quadrisomus* (des mots latins *bis*, *ter*, *quater*, et du mot grec σωμα, *corps*). *Quadrisomus* est le terme collectif le plus étendu que fournissent les inscriptions appliquées aux tombeaux, pour caractériser un tombeau à plusieurs cadavres. On a ce-

pendant trouvé, dans un même *loculus*, huit et jusqu'à quinze corps, en certains lieux où la nature de la roche offrait assez de consistance pour permettre, sans danger d'éboulement, l'excavation d'une gaîne si profonde ; et on se trouvait rarement dans ces favorables conditions. Le mot *polyandre* a été adopté par les antiquaires modernes pour désigner une sépulture collective dépassant le nombre de quatre.

Ce qui nous frappe le plus, lorsque nous examinons attentivement le plan des catacombes, c'est la régularité que présentent les galeries. Quelques-unes courent en ligne droite sur une longueur assez considérable et sont coupées, à des distances irrégulières, par d'autres allées qui le sont à leur tour par de nouveaux embranchements. Elles sont si étroites que d'ordinaire deux personnes ne pourraient y marcher de front. C'est un véritable labyrinthe où il serait téméraire et dangereux de se risquer sans guide. Voyez ci-dessous, p. 56, le plan d'une partie du cimetière de Saint-Calliste.

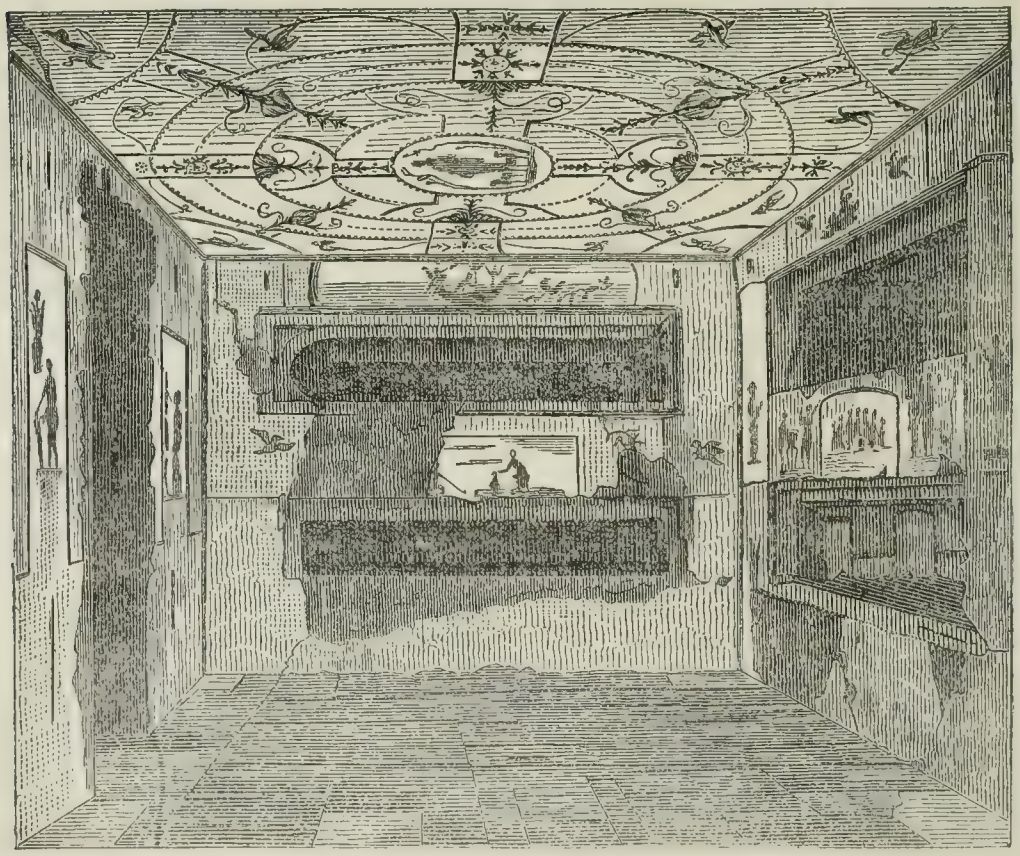
A ces galeries viennent aboutir, en plusieurs endroits, des chambres sépulcrales que l'on appelle *cubicula*. Ce sont des espèces de caveaux de famille, au fond desquels se trouve assez souvent, sous un monument arqué nommé *arcosolium* (1), un tombeau renfermant les restes mortels de quelque illustre martyr. Ces monuments (que l'on rencontre cependant aussi, en assez grand nombre, dans les galeries comme tombeaux de simples fidèles, élevés à leurs propres frais) étaient construits habituellement dans les *cubicula* par toute la communauté chrétienne ; ils servaient d'autel lorsqu'au jour anniversaire du martyre les chrétiens venaient près de cette tombe tenir les assemblées appelées *stations* (2).

(1) Voyez à la page 45 la coupe de la basilique du cimetière de Sainte-Agnès.

(2) On appelle *station* la célébration des saints Mystères qui avait lieu autrefois sur les tombeaux des martyrs dans les catacombes, et ont encore lieu de nos jours dans les différentes églises de Rome. Ce nom doit probablement son origine à l'usage qu'avaient les fidèles de se rendre processionnellement dans ces lieux vénérés et de s'y *arrêter*, *stare*, pour offrir le sacrifice de la messe. Quelques auteurs pensent que ces assemblées ont reçu le nom de *stations*, parce qu'elles se tenaient chaque année à un jour fixe, *stato die*.

L'*arcosolium* fait entièrement défaut dans les parties les plus anciennes de quelques cimetières souterrains, ou, s'il y paraît, il y a été introduit à une époque plus récente. C'est ainsi, par exemple, qu'on remarque l'absence complète de l'*arcosolium* dans les galeries et les *cubicula* qui constituent le premier noyau du cimetière de Saint-Calliste. Quelques tombeaux, au lieu d'être surmontés par un *arcosolium*, le sont par une niche quadrangulaire.

La forme des *cubicula* est très variée; il en est de circulaires, de semi-circulaires, d'octogones, d'hexagones, de pentagones ; cependant la plupart sont carrés. Voici la vue perspective d'un *cubiculum* carré, sans *arcosolium* et décoré de peintures :



Cubiculum ou chambre sépulcrale du IIIe siècle, au cimetière de Saint-Calliste.

Il est des *cubicula* qui contiennent jusqu'à soixante-dix *loculi*, rangés en dix étages. Les premiers chrétiens tenaient beaucoup à ce que leur sépulture fût placée le plus près possible de celle des saints. C'est ce qu'ils appelaient être ense-

veli *ad martyres, ad, ante, supra* ou *retro sanctos*. La pieuse dévotion de reposer dans le voisinage du tombeau d'un martyr était telle que, quand la chambre sépulcrale n'était pas assez spacieuse pour recevoir tous les membres d'une seule famille, on creusait des *loculi* dans les galeries, et l'on y plaçait une inscription pour dire qu'ils appartenaient à la sépulture collective du *cubiculum* contigu. Le P. Marchi, dans son excellent ouvrage sur les catacombes (page 101), en cite des exemples. D'autres fois, quand toutes les parois étaient garnies de tombeaux, on ne se faisait aucun scrupule d'entamer, pour se creuser de nouvelles niches, les décorations dont les chambres étaient ornées. C'est une des causes qui nous ont fait perdre un grand nombre de peintures murales des plus remarquables appartenant pour le moins au deuxième siècle.

Saint Damase, qui gouverna l'Eglise de 366 à 384, fait allusion à cet usage dans les deux derniers vers de la célèbre inscription qu'il composa pour la chambre sépulcrale du cimetière de Saint-Calliste renfermant les restes mortels d'un grand nombre de ses prédécesseurs. Voici comment il s'exprime :

HIC CONGESTA JACET QUAERIS SI TURBA PIORUM
CORPORA SANCTORUM RETINENT VENERANDA SEPULCRA
SUBLIMES ANIMAS RAPUIT SIBI REGIA COELI
HIC COMITES XYSTI PORTANT QUI EX HOSTE TROPAEA
HIC NUMERUS PROCERUM SERVAT QUI ALTARIA CHRISTI
HIC POSITUS LONGA VIXIT QUI IN PACE SACERDOS
HIC CONFESSORES SANCTI QUOS GRAECÍA MISIT
HIC JUVENES PUERIQUE SENES CASTIQUE NEPOTES
QUIS MAGE VIRGINEUM PLACUIT RETINERE PUDOREM
HIC FATEOR DAMASUS VOLUI MEA CONDERE MEMBRA
SED CINERES TIMUI SANCTOS VEXARE PIORUM.

Quelquefois aussi on fit des enterrements sous le pavement des *cubicula*.

2° La *seconde* destination que les chrétiens donnaient aux catacombes était de servir de lieu de réunion pour y célébrer les cérémonies du culte toutes les fois que, par les édits des empereurs, ils étaient empêchés de le faire au dehors.

Les *cryptes* souterraines des catacombes n'avaient été creusées primitivement que pour servir à l'inhumation des

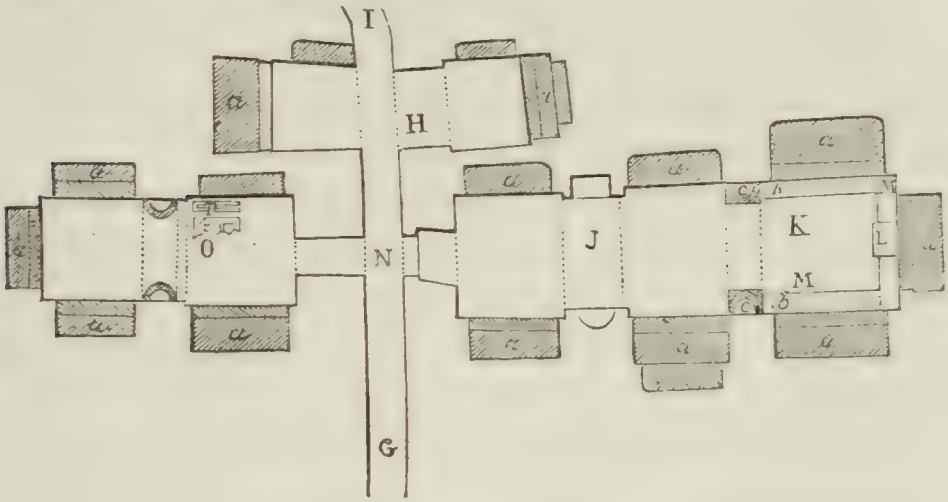
chrétiens (1). Les persécutions cruelles et sanglantes que l'Eglise eut à souffrir, pendant les trois premiers siècles, furent cause que les catacombes devinrent bientôt aussi les lieux où les fidèles se réunissaient pour la célébration des saints Mystères. C'est pour tenir leurs assemblées religieuses, que les premiers chrétiens ont construit, dans leurs cimetières souterrains, ces oratoires, composés le plus souvent de deux ou trois *cubicula* contigus, que l'on désigne sous le nom d'*églises* ou de *basiliques* des catacombes.

« Ces églises, dit Martigny, sont d'une grande simplicité; quelquefois elles sont revêtues de stuc, décorées de peintures, de colonnes, de pilastres et d'autres ornements sculptés dans la roche elle-même. Dans les parois latérales sont disposés parallèlement des tombeaux sur 4 ou 5 rangs, et même plus, suivant l'élévation de la crypte. Un *arcosolium*, qui servait ordinairement d'autel, se trouve au fond de l'abside, à moins que cette place ne soit occupée par la chaire du pontife : auquel cas, ou l'*arcosolium* manque ou il se trouve trop élevé pour que les saints mystères aient pu y être célébrés... Ces chapelles souterraines ont une élévation bien supérieure à celle des corridors ou voies sépulcrales, et à celles des simples chambres funéraires appelées *cubicula;*... elles sont disposées de façon à se prêter au déploiement des cérémonies, tel qu'il pouvait être en de pareils temps, et aussi à admettre des réunions considérables, lesquelles néanmoins ne pouvaient guère dépasser le nombre de soixante-dix ou quatre-vingts fidèles. » *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, art. *Basiliques*.

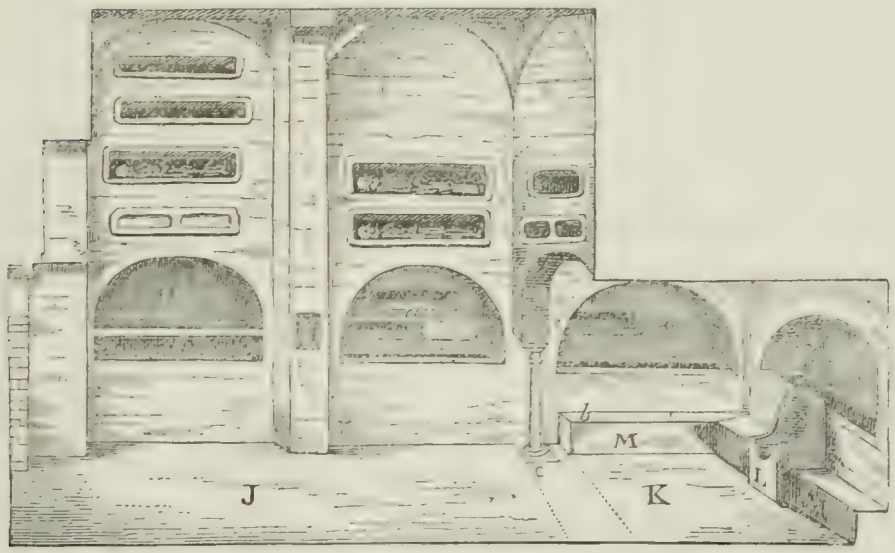
On trouve de ces oratoires dans la plupart des cimetières souterrains. De Rossi en signale plusieurs dans la catacombe

(1) D'après Michel de Rossi (*Roma sotteranea*, I, *Analisi geologica ed architettonica*, p. 23 et suivantes) le mot *cryptae*, au pluriel, désigne l'ensemble des souterrains, c'est-à-dire tant les galeries que les chambres sépulcrales, et *crypta*, au singulier, l'une ou l'autre à volonté. Selon le P. Marchi et les auteurs plus anciens, ce terme aurait été en usage pour indiquer les petits oratoires où les fidèles se réunissaient, à certaines solennités, pour célébrer les Saints Mystères. C'est dans ce dernier sens qu'il est communément employé par les auteurs qui ont écrit sur les catacombes.

de Saint-Calliste (*Roma sotterranea*, II, p. 297). Pour donner une idée claire et précise de ces basiliques souterraines, nous reproduisons, d'après le P. Marchi (*Monumenti primitive*), et d'après Perret (*Catacombes de Rome*), le plan et la coupe d'une de ces chapelles, découverte en 1842 au cimetière de Sainte-Agnès, et qui, selon toutes les probabilités, est antérieure au IIIe siècle.



Plan d'une basilique souterraine, au cimetière de Sainte-Agnès.



Coupe d'une partie de la même basilique.

On arrive à la chapelle par deux galeries I et G. Ces deux entrées rappellent la discipline de l'Eglise touchant la séparation des sexes. L'ensemble de l'oratoire se divise en quatre

parties principales : le presbytère K, la salle J destinée aux hommes, la salle O destinée aux femmes, et enfin la salle H.

Le presbytère K était exclusivement reservé aux membres du clergé. Au centre s'élève, taillé dans le tuf de la paroi, le siége L, qui servait au pontife. De chaque côté du presbytère, des bancs M, également taillés dans le tuf (dans l'intérieur desquels on a pratiqué des *loculi b* pour la sépulture d'enfants) sont adossés aux parois et destinés aux assistants du pontife. L'autel se plaçait au milieu. Le presbytère contient trois *arcosolia a* ; il est séparé de la salle J par deux *colonnes c* sculptées dans le tuf et revêtues de stuc.

La salle J est divisée en deux parties égales par deux piliers supportant un arc doubleau; chacune de ces parties renferme deux *arcosolia a*.

La salle O, qui contient quatre *arcosolia a*, est divisée en deux parties presque égales par deux colonnes adossées aux parois et surmontées d'un arc. On voit, à l'endroit P, des vestiges d'un pavement en marbre.

La salle H a deux *arcosolia a*. Elle est divisée en deux parties par la galerie IG. C'était une sorte de vestibule destiné sans doute aux catéchumènes et aux pénitents.

Au-dessus de la galerie, au point d'intersection N de la galerie GI et des entrées des salles J et O, s'ouvre un luminaire, *luminare cryptae*. On appelle ainsi l'ouverture verticale ou oblique, d'environ un mètre carré, pratiquée dans la voûte et donnant sur la campagne, ou plutôt dans les jardins et les vignes possédés par des chrétiens. Cette ouverture servait à faire pénétrer l'air et le jour jusque dans les galeries. A l'extérieur elle était entourée d'un petit mur qui empêchait l'eau de pluie d'y entraîner des alluvions. On ne peut mieux comparer ces luminaires qu'à nos cheminées. Lorsqu'ils traversent des couches de tuf granulaire ou lithoïde, ils sont sans revêtement, s'ils rencontrent des couches sablonneuses, leurs parois sont retenues par un ouvrage de maçonnerie. Voyez à la page 53 la figure représentant la coupe d'une catacombe, à la lettre *b*.

Les chambres sépulcrales éclairées par un luminaire s'ap-

pelaient *cubicula clara*. Dans les endroits qui ne recevaient pas de jour, on se servait de petites lampes destinées à guider la marche des fidèles et à éclairer les cérémonies religieuses qui se pratiquaient dans ces souterrains.

3° La *troisième* destination des catacombes était de servir de retraite au souverain pontife, au clergé et aux fidèles dans les temps de persécution.

Saint Alexandre y trouva un asile au commencement du deuxième siècle. Vers l'an 220, saint Calliste séjourna quelque temps dans le cimetière qu'il avait fait restaurer, et qui aujourd'hui porte encore son nom. Saint Etienne et saint Sixte II subirent le martyre dans les catacombes, le premier en 257, le second l'année suivante. Saint Caius s'y tint caché pendant environ huit ans.

Qu'on nous permette, en terminant ce paragraphe, de mettre sous les yeux du lecteur la description que saint Jérôme, dans son *Commentaire sur Ezéchiel*, nous a laissée des catacombes; elle est encore en tout point exacte de nos jours : « Lorsque jeune encore je me trouvais à Rome, pour m'y instruire aux belles-lettres, j'avais coutume, le dimanche, de parcourir, avec des condisciples de mon âge, les tombeaux des apôtres et des martyrs; et souvent je descendais dans les cryptes. Ces excavations sont creusées dans le sol à une profondeur considérable. A droite et à gauche, dans les murs, se trouvent les sépultures. L'obscurité est si épaisse qu'on croirait presque à la réalisation des paroles du prophète : les vivants descendent dans l'enfer (1) (Ps. LIV, 16). Quelques rares rayons de lumière tombent de l'orifice supérieur et adoucissent un peu l'horreur de ces ténèbres; on s'imaginerait que c'est bien plutôt une simple ouverture qu'une fenêtre, qui livre passage au jour. On n'y peut d'ailleurs avancer qu'à petits pas. Une nuit profonde règne de toutes parts et fait songer au vers de Virgile :

« Horror ubique animos, simul ipsa silentia terrent. (*Aen.*, II, 755). »

(1) Dans le langage des Livres saints le mot *enfer*, *infernus* et *inferi*, signifie le plus souvent *tombeau*. C'est en ce sens qu'il est employé dans l'endroit cité par saint Jérôme.

§ II.

ORIGINE DES CATACOMBES.

Dans tous les temps, la sépulture des chrétiens a été un acte religieux, accompagné des prières de l'Eglise. Mais c'est surtout dans la primitive Eglise que l'ensevelissement des corps des martyrs et des fidèles était considéré comme un des plus stricts devoirs que les vivants avaient à remplir envers leurs frères trépassés.

Du temps de saint Cyprien, les prêtres de Rome, s'adressant au clergé de Carthage, insistent sur cette obligation : *Ceux qui sont chargés*, écrivent-ils, *d'ensevelir les martyrs et les fidèles manquent gravement, si par leur faute les corps des chrétiens viennent à être privés de sépulture.* Saint Ambroise enseigne qu'il est permis de briser, fondre et vendre les vases sacrés dans le but de subvenir à l'ensevelissement des restes mortels des fidèles. Pour procurer même aux plus pauvres une sépulture convenable, on avait formé des associations dont les membres payaient chaque semaine leur obole; la somme recueillie était affectée à la célébration des funérailles de ceux qui manquaient de ressources.

Ce respect pour les morts était basé sur la foi vive du dogme de la résurrection de la chair; il avait pour motif, non pas une importance exagérée que les fidèles auraient attachée aux restes mortels de leurs frères, mais la pensée que ces corps appartiennent à Dieu, et qu'un jour ils doivent être rendus à la vie, transformés, glorieux et immortels.

Les premiers chrétiens abhorraient la coutume des païens qui brûlaient les cadavres et les profanaient par des cérémonies superstitieuses. Dès qu'un chrétien avait rendu le dernier soupir, ses proches parents lui fermaient les yeux et la bouche. Ensuite on lavait le corps et, pour le préserver de la corruption, on l'oignait avec de la myrrhe et d'autres aromates. L'onction faite, on enveloppait le cadavre d'un linceul qui s'attachait avec des bandelettes, soit pour que les

aromates adhérassent plus parfaitement aux chairs, soit pour empêcher le contact de l'air extérieur avec le corps. Très souvent on étendait une couche de chaux sur toute la surface du corps. Cet enduit faisait autour du cadavre une sorte de cercueil artificiel qui empêchait l'odeur résultant de la putréfaction de s'échapper au dehors.

L'esprit de charité et d'union qui régnait parmi les premiers fidèles, et qui faisait qu'ils se considéraient tous comme frères en Jésus-Christ, les porta dès le principe à se créer des cimetières communs, entièrement distincts des cimetières païens.

C'est dans les honneurs rendus aux restes mortels des défunts, dans les sentiments de fraternité qui animaient les premiers chrétiens et dans le désir de soustraire les tombeaux aux regards et aux profanations des gentils, que nous trouvons la raison de l'existence des cimetières souterrains ou catacombes.

Si l'on excepte l'Afrique où, dès les premiers siècles, on trouve des *areae* ou sépultures chrétiennes à fleur de terre, tous les pays convertis au christianisme offrent des nécropoles creusées sous terre, qui portaient le nom de *cryptae* et quelquefois aussi celui d'*arenaria* ou *arenariae*. Il en existe encore aujourd'hui à Rome, à Naples, à Chiusi, à Milan et à Alexandrie d'Egypte (1). Il y en avait autrefois en Sicile, à Messine et à Syracuse; en Espagne, à Elvire, à Saragosse et à Séville; dans les Gaules, à Agaune, à Cologne et à Trèves.

Nous ne nous occuperons que des catacombes de Rome, parce qu'elles sont les principales, les mieux explorées et les plus illustres par les souvenirs historiques qui s'y rattachent. En effet, on peut les appeler sans exagération aucune le berceau du christianisme.

La première question qui se présente à notre examen est celle-ci : *Les catacombes de Rome sont-elles l'œuvre ex-*

(1) Voyez la description d'une catacombe découverte à Alexandrie, dans le *Bulletino di archeologia cristiana*, publié par le chev. DE ROSSI, 1865, pp. 57-64.

clusive des chrétiens? Ont-elles été creusées par eux principalement pour y ensevelir les corps des fidèles ; ou bien, ne doit-on y voir, comme certains archéologues l'affirment, que d'anciennes carrières, *latomiae*, ou des sablonnières abandonnées, *arenariae*, pratiquées par les païens dans le but d'en extraire le sable et d'autres matériaux utiles pour les constructions; sablonnières dont les chrétiens se seraient emparés pour en faire leurs cimetières, et y tenir leurs assemblées religieuses pendant les persécutions?

A cette question capitale nous répondons qu'à l'exception de quelques petites parties d'anciennes sablonnières, appropriées par les premiers fidèles pour en faire des lieux de sépulture, toutes les autres excavations souterraines de la campagne de Rome ont été creusées par les chrétiens seuls, dans le but prémédité d'y ensevelir leurs morts et d'y pratiquer leur culte dans certaines parties plus spacieuses, disposées à cet effet.

Nous n'ignorons pas que, pendant plus de deux siècles, l'opinion qui ne voit dans les catacombes que des carrières et des sablonnières utilisées par les fidèles a été admise par un grand nombre de savants. Mais cette opinion est complètement abandonnée de nos jours, depuis que le P. Marchi et les deux frères de Rossi ont soumis à un examen scientifique et approfondi la question de l'origine des catacombes. Nous exposerons rapidement les raisons décisives que ces savants allèguent pour prouver que les chrétiens seuls ont pratiqué la plupart des excavations souterraines et cela avec l'intention préméditée d'en faire des lieux de sépulture et de prière. Leur assertion s'établit par deux arguments principaux, dont l'un est tiré de la constitution géologique du terrain, et l'autre de la structure ou des formes architectoniques des souterrains eux-mêmes.

1° Avant de développer le premier argument, il est indispensable de bien connaître la constitution du sol de la campagne romaine, c'est-à-dire les différentes roches, les terrains divers qu'on y trouve.

Le sol de la ville de Rome et des environs est couvert, à

une assez grande profondeur, de roches volcaniques ; ça et là on rencontre aussi des couches de sable marin et fluviatile. On ne connaît guère que deux ou trois cimetières traversant des gisements de cette dernière nature ; la plupart sont creusés dans le sol volcanique. Les roches qui composent ce sol portent le nom de *tuf*. On distingue trois espèces principales de tuf : le *tuf lithoïde*, le *tuf granulaire* et le *tuf friable;* ce dernier n'est autre chose que du sable volcanique. Le tuf lithoïde, appelé aussi *pépérin*, est une véritable pierre, roussâtre et légère, très propre à être employée dans les constructions monumentales. Les anciens le nommaient *lapis ruber* ou *saxum quadratum*. Le tuf granulaire est moins cohérent ; c'est un mélange de petites pierres et de matières sablonneuses ; il tient le milieu entre le tuf lithoïde et le tuf friable. On appelle *pouzzolane* la matière sablonneuse renfermée dans le tuf granulaire et friable. Les païens n'exploitaient que le tuf lithoïde et le tuf friable : celui-ci pour l'employer dans la préparation du ciment, celui-là pour en tirer des moëllons. Ils négligeaient entièrement le tuf granulaire, parce que d'un côté il n'avait pas assez de consistance pour être employé comme pierre dans les grandes constructions, et que de l'autre il était trop adhérent pour être facilement réduit en poudre et utilisé dans la préparation du ciment.

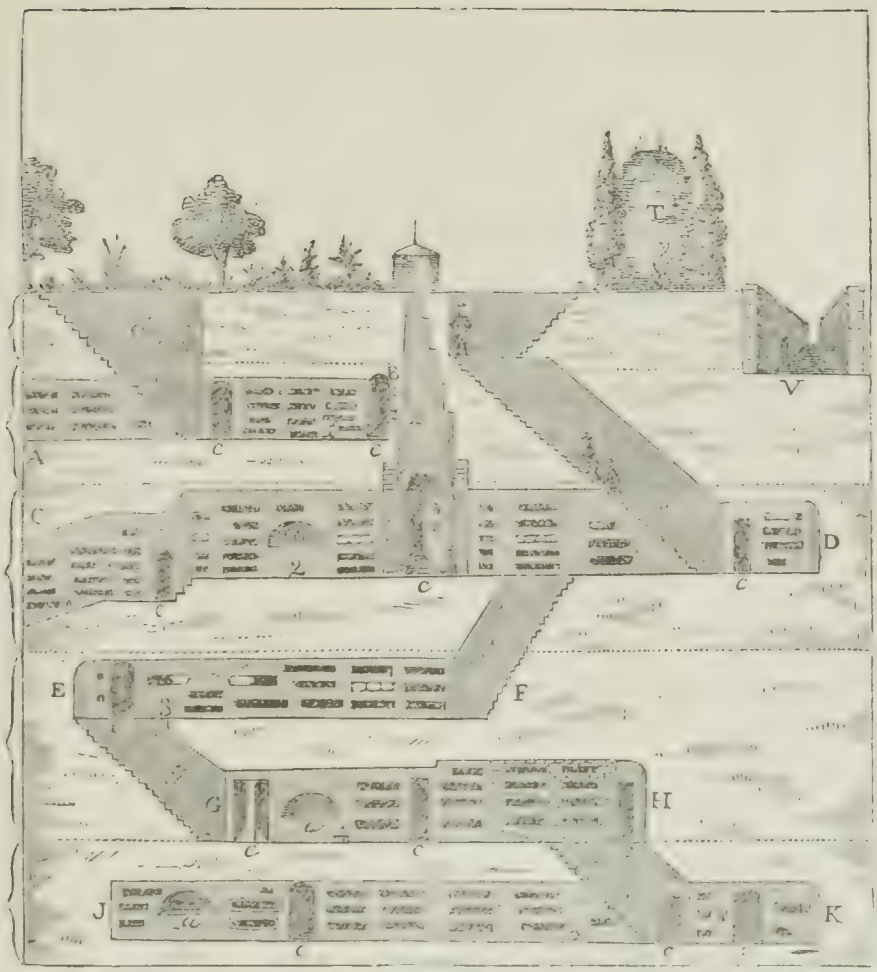
Il résulte de ces considérations que, dans l'intérêt de leur industrie, les païens, propriétaires des sablonnières et des carrières, devaient rechercher les gisements de tuf lithoïde et friable, et de préférence y faire leurs extractions.

Si les catacombes, comme on l'a prétendu autrefois, étaient d'anciennes *arenariae* ou des *latomies*, elles devraient nécessairement suivre les veines de tuf lithoïde ou friable ; et ceux qui les auraient exploitées se seraient efforcés d'en extraire la plus grande quantité possible de matériaux utiles. Or, que voyons-nous dans les catacombes? Les chrétiens laissent constamment en place les couches les plus recherchées par les païens : les roches de tuf friable, à cause du défaut d'adhérence qui les rendait impropres à l'usage auquel ils

destinaient ces souterrains; et celles de tuf lithoïde, parce que, à raison de leur dureté excessive, elles exigeaient un travail trop long et trop pénible. Ils montrent une préférence marquée pour les roches composées de tuf granulaire; car, outre la facilité que celles-ci offrent pour y pratiquer des galeries, l'action de l'air leur donne en peu de temps la solidité de la pierre, de sorte qu'on peut creuser dans leurs parois des niches sépulcrales, sans crainte de provoquer des éboulements.

2° L'examen des formes architectoniques des catacombes nous fournit aussi une preuve concluante pour établir qu'elles ont été creusées par les chrétiens, principalement pour en faire des lieux de sépulture. Ce sont partout des galeries étroites, profondes et s'entrecoupant à angle droit. Les moins larges, qui ne sont pas rares, ont de 55 à 70 centimètres; leur largeur moyenne est de 75 à 90 centimètres; il en est peu qui aient un mètre, et celles qui atteignent 1 mètre 20 centimètres ou 1 mètre et demi sont extrêmement rares. Bien souvent elles sont situées à différents niveaux, et passent les unes au-dessous des autres. Leur structure démontre clairement que le but que poursuivait le fossoyeur était de trouver le plus d'espace possible pour ouvrir des niches funéraires. Leurs parois sont verticales, tandis que celle des sablonnières décrivent une demi-ellipse conjointement avec la voûte. Cette dernière forme ne se prêtait en aucune manière pour recevoir des *loculi*, d'autant plus que dans les sablonnières les galeries avaient une très grande largeur (2 ou 3 mètres), suivaient les couches les plus utiles et les plus productives, et, par là, décrivaient le plus souvent des courbes. Le principe qui guidait les propriétaires païens était le suivant : *Extraire le plus de matériaux au moins de frais possible.*

On pourra juger de la disposition relative des différents étages d'une catacombe par la coupe suivante d'une partie du cimetière de Saint-Calliste, que nous donnons d'après les planches publiées par le chevalier de Rossi.



Coupe d'une partie du cimetière de Saint-Calliste.

1 Plan ou étage supérieur.
2 Deuxième plan.
3 Troisième plan.
4 Quatrième plan.
5 Cinquième plan.

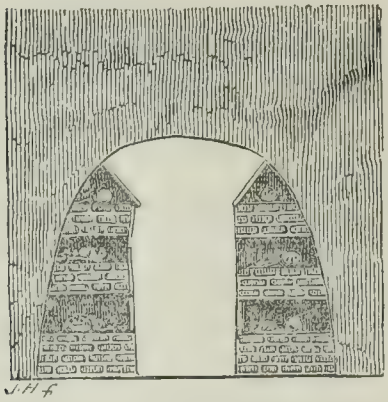
AB, CD, EF, GH, JK — Coupes des galeries aux différents étages.

Loculi ou tombeaux.
a *Arcosolia* ou tombes arquées.
b Luminaire aboutissant au 2e étage.
c Entrées de galeries et de chambres sépulcrales.
d Escalier conduisant au premier plan.
e — — — — — au 2e plan.
f — — — — — du 2e au 3e plan.
g — — — — — du 3e au 4e plan.
h — — — — — du 4e au 5e plan.
V Voie Appienne.
T Ruines d'un tombeau païen sur la voie Appienne.

Les fossoyeurs chrétiens (1) rencontraient-ils par hasard des veines de tuf lithoïde ou friable, ils rétrécissaient aussitôt les galeries; celles-ci ne reprennent leurs dimensions habi-

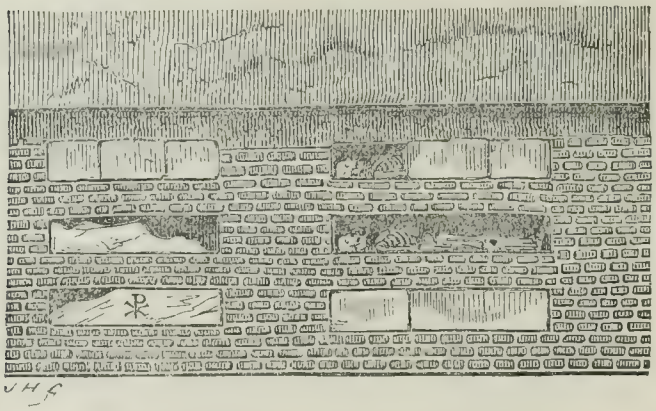
(1) On appelait fossoyeurs, *fossores*, ceux qui étaient chargés du soin des sépultures dans les catacombes. L'opinion de certains auteurs qui croient que, dans la primitive Eglise, les fossoyeurs formaient un ordre à part, comme les acolythes et les exorcistes, ne manque pas d'arguments solides.

tuelles, qu'après avoir traversé ces gisements de pierre ou de sable. Ils n'émoussaient jamais les angles résultant de l'intersection des galeries, comme cela se pratiquait dans les sablonnières pour faciliter l'exploitation; et afin de ne pas nuire à la solidité des voûtes, ils se contentaient de creuser, en cet endroit, de petites niches destinées à recevoir des tombes d'enfants.



Coupe transversale d'une galerie à la catacombe de Saint-Hermès.

Lorsque, dans des cas exceptionnels, les chrétiens ont utilisé d'anciennes *arenariae*, ils y ont fait, au moyen de constructions en briques, des parois verticales pour y placer les tombeaux. On pourra se convaincre de la vérité de cette assertion par deux gravures qui représentent en coupe une allée de sablonnière transformée en galerie sépulcrale par les chrétiens. Elle a été découverte, il y a quelques années, dans la catacombe de Saint-Hermès par Michel de Rossi.



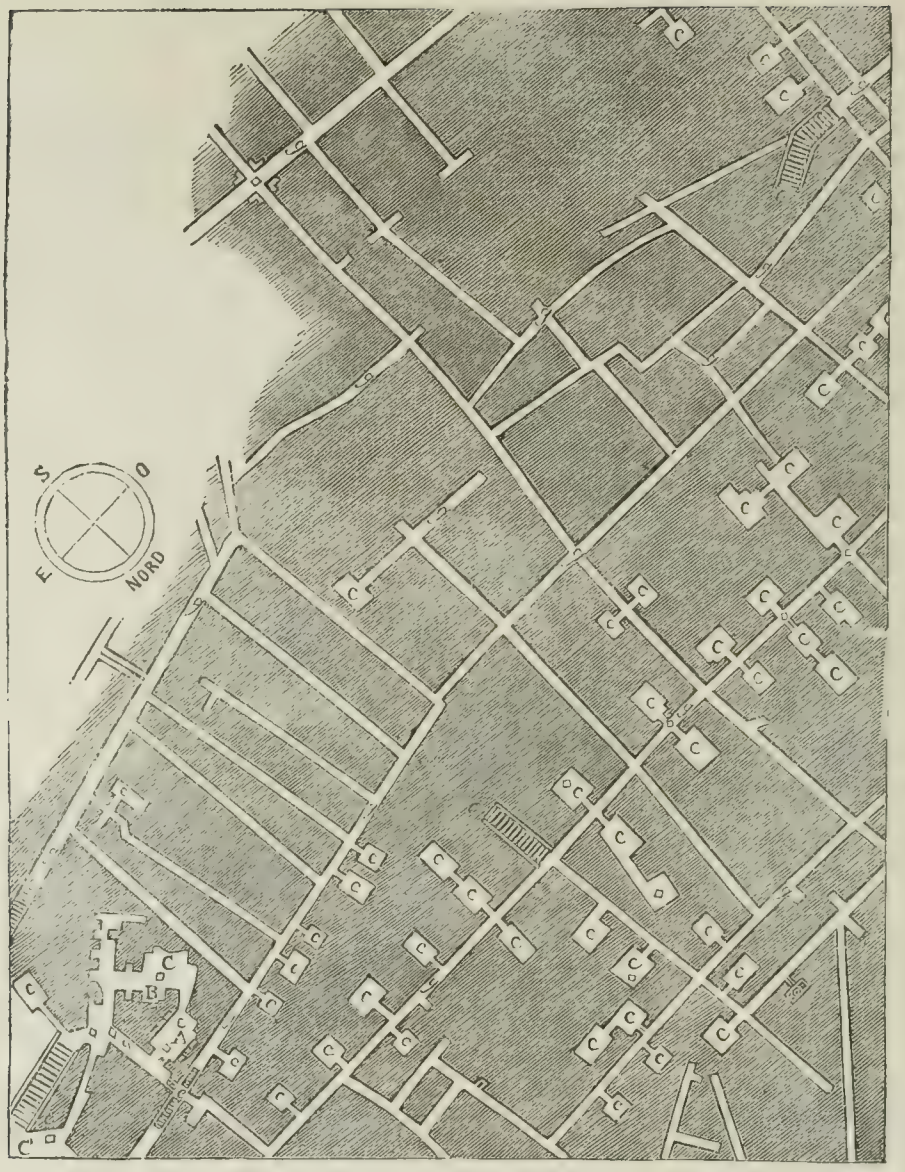
Coupe, selon l'axe, de la même galerie.

Les formes architectoniques des cimetières chrétiens et celles des sablonnières sont tellement caractéristiques qu'il est impossible de les confondre. Pour bien saisir cette différence, il suffira de jeter les yeux sur les deux plans des pages 55 et 56. Le premier est celui d'une ancienne sablonnière transformée en cimetière; le second celui d'une partie de catacombe creusée par les chrétiens. Sur le plan de l'*arenaria* (pag. 55) l'œil le moins exercé distingue parfaitement entre les anciennes allées creusées dans un but mercantile

Plan d'une sablonnière convertie en cimetière chrétien,
à la catacombe de Sainte-Priscille.

A Galeries de la sablonnière.
B Galeries creusées par les chrétiens dans le tuf granulaire.
C Constructions en briques faites par les chrétiens.
D Puits pour l'extraction de la pouzzolane, transformé en luminaire.

et les nouvelles excavations pratiquées par les fidèles pour y trouver des lieux de sépulture. Le contraste est plus frappant encore, lorsqu'on compare entre elles les ichnographies des deux souterrains.



Plan d'une partie du deuxième étage de la catacombe de Saint-Calliste.

g Galeriés.
c Chambres sépulcrales et oratoires.
e Escaliers.

A Tombeaux des Papes.
B Tombeau de Sainte-Cecile.
C Entrée principale.

Avant d'aller plus loin, il nous reste à répondre aux difficultés qu'on nous oppose.

1° On nous demande *en vertu de quel droit ou de quelle tolérance les chrétiens des trois premiers siècles ont pu posséder des sépultures communes?* Les chrétiens étaient persécutés par les païens; ils constituaient une communauté défendue et proscrite par les lois de l'empire. Comment s'est-il fait qu'ils aient pu se créer des lieux d'inhumation qui leur appartinssent en propre ?

Voici, en substance, comment le chevalier J.-B. de Rossi

résout cette difficulté. Il fait d'abord observer avec beaucoup de justesse qu'il ne peut être question que de l'existence des cimetières communs, parce que, en vertu des lois romaines, les chrétiens, comme les païens, avaient la faculté de se faire ériger dans leur propriété un tombeau ou un monument, ou de s'y faire creuser un hypogée. La difficulté se rapporte donc uniquement aux cimetières possédés par la société entière des fidèles, par l'Eglise elle-même, et dont l'existence ne pouvait être ignorée des gentils.

Aux premiers temps du christianisme, les cimetières chrétiens purent certainement exister paisiblement sous la tutelle des lois romaines et du droit privé. Dans le principe, ce n'étaient que des lieux de sépulture existant légalement sous le nom de tombeaux de famille ou de tombeaux d'un particulier. Les propriétaires légaux y admettaient les restes mortels des martyrs et des chrétiens pauvres. C'est pour cette raison que les plus anciens cimetières portent presque tous le nom des personnes pieuses qui en ont cédé l'usage à la communauté chrétienne, ou qui, comme nous l'attestent les *Actes des martyrs*, recherchaient avec avidité les corps des saints martyrs et des fidèles pour les inhumer dans leurs propriétés. Ensuite, il existait une loi romaine qui autorisait les associations dont le but était de se procurer en commun une sépulture convenable au moyen d'une contribution mensuelle de chacun des membres. Enfin, nous savons par les témoignages des auteurs contemporains qu'au troisième siècle l'existence des cimetières chrétiens n'était un secret pour personne dans la ville de Rome. Aussi les chrétiens furent-ils souvent molestés à cette occasion par les édits des empereurs, et plusieurs fidèles trouvèrent la mort dans les catacombes après qu'ils s'y étaient réfugiés pour se soustraire à la rage des persécuteurs. Tout le monde connaît le cri féroce : *Coemeteria claudantur*, rapporté par Tertullien, et qui marquait toujours une recrudescence dans les poursuites dirigées contre les chrétiens.

2° *Comment*, nous dit-on encore, *les chrétiens proscrits et persécutés pouvaient-ils creuser les catacombes sous les fonds de propriétaires païens ?*

Nous ne nions pas qu'une grande partie de la nécropole chrétienne, telle que nous la connaissons aujourd'hui, ne se trouve sous des terrains qui autrefois appartenaient probablement à des païens. Mais de ce fait on ne peut en aucune manière conclure que ces galeries souterraines aient été creusées du temps où les terrains de la surface étaient la propriété des gentils. Dans son mémoire sur les catacombes, Michel-Etienne de Rossi soumet à un examen approfondi la grave question du développement des cimetières chrétiens, en étayant de preuves solides les assertions qu'il émet. Ce sont ces assertions et ces preuves que nous allons résumer succinctement.

Les lois romaines, en déclarant les sépultures sacrées et inviolables, en assuraient la possession perpétuelle soit aux familles, soit aux communautés. Elles regardaient les tombeaux comme des choses inaliénables et retirées du commerce. Les monuments funéraires étaient ordinairement entourés d'un espace de terrain plus ou moins grand, qui portait le nom d'*area adjecta*; ils avaient des galeries souterraines, constituant une sorte de petit hypogée; enfin ils étaient souvent entourés de l'habitation d'un gardien, et d'autres édifices, d'une cour, de jardins et de champs qui, selon la formule consacrée, *cedebant monumento*, c'est-à-dire faisaient partie intégrante du monument.

A Rome, les cimetières chrétiens étaient souterrains et avaient leur entrée dans les maisons, dans les jardins ou dans les vignes appartenant à des fidèles. On pourrait donc, au besoin, supposer que les chrétiens, à la faveur des ténèbres et à l'insu des païens, donnèrent un grand développement à des galeries cachées; mais cette conjecture nous paraît inadmissible. D'abord, les chrétiens, en creusant sous les fonds appartenant à des païens, eussent exposé leurs sépultures à la profanation, si l'on fût parvenu à les découvrir; ensuite le respect pour le bien d'autrui les eût également empêchés de porter atteinte aux droits des propriétaires; enfin ils n'avaient nullement besoin de recourir à ce moyen condamnable. La liberté que la loi garantissait aux chré-

tiens, comme à tous les autres citoyens, leur était plus que suffisante pour atteindre le but qu'ils poursuivaient. En effet, cette loi leur accordait la faculté d'avoir des monuments funéraires avec toutes les dépendances nécessaires. Sans aucun doute, ils ont profité de ces dispositions légales pour acquérir des cimetières. D'ailleurs, dans les commencements, au premier et au deuxième siècle, il ne leur fallait pas un grand nombre d'hypogées; car un lieu de sépulture avec les terrains adjacents pouvait renfermer une multitude de tombes (1). Il est donc vraisemblable que, pendant bien longtemps, les chrétiens n'ont eu que des cimetières d'une étendue médiocre, ne dépassant guère les limites de leurs propriétés. Au quatrième siècle, lorsque Constantin, par l'édit de Milan et d'autres lois postérieures, eut confirmé solennellement les chrétiens dans la possession de leurs cimetières, et accordé des priviléges bien grands à leurs lieux de sépulture, un développement extraordinaire se manifesta; les galeries furent prolongées indéfiniment, et, en se rencontrant en plusieurs endroits, finirent par ne plus former qu'un seul hypogée ayant des entrées et des niveaux différents.

La conjecture que nous venons d'émettre n'est nullement gratuite; elle est basée sur des observations faites en différents cimetières. Nous nous contenterons d'en citer une seule. Lorsqu'on examine avec attention le plan de la catacombe de Saint-Calliste, on reconnaît immédiatement plusieurs noyaux d'excavations primitives, reliés entre eux par des escaliers et des galeries à forte pente (2).

(1) Gruter rapporte l'inscription suivante placée sur un monument funéraire : *Huic monumento cedunt agri puri jugera decem*, c'est-à dire : *Ce monument a une superficie de dix arpents*. Dix arpents romains valent un peu plus de huit hectares et demi. On peut juger, par cette citation, de l'importance et de l'étendue qu'avaient certains mausolées. De Rossi a calculé que sous un espace carré qui aurait 48 mètres à chaque côté, on peut creuser de 250 à 300 mètres de galeries; ce nombre sera doublé ou triplé, si l'on superpose différents étages.

(2) Sur le plan d'une partie du cimetière de Saint-Calliste que nous avons reproduit à la page 56, on distingue très bien, aux lettres A et B, un monument primitif avec une vaste *area* de forme rectangulaire, qui remonte jusqu'au milieu de la gravure.

3° Une autre question qu'on nous pose est la suivante : *Quels moyens les chrétiens employaient-ils pour que la terre, provenant de l'excavation des souterrains, ne trahît pas l'existence des cimetières chrétiens?*

La réponse à cette question est plus facile qu'elle ne le paraît au premier abord. La difficulté est déjà résolue en partie par ce que nous avons dit ci-dessus, p. 57, de la liberté que les lois romaines accordaient à tout citoyen de se faire enterrer dans ses propriétés, et de partager ce lieu d'inhumation avec ceux qu'il voulait y admettre. En effet, si la loi garantissait à chacun la faculté d'établir des cimetières communs, les chrétiens pouvaient en faire usage aussi bien que les païens; ils pouvaient, sous la tutelle des lois, au vu et au su de tout le monde, se creuser des hypogées, ayant une certaine grandeur. D'ailleurs, dans les commencements, comme nous l'avons fait remarquer, leurs cimetières étaient bien loin d'avoir l'étendue qu'ils ont acquise plus tard.

Si la réponse que nous venons de donner à la question proposée paraissait insuffisante, on pourrait avoir recours, pour expliquer le fait, à une autre conjecture. On pourrait, comme le font quelques auteurs, supposer que, après avoir broyé et réduit en poudre le tuf granulaire, on le vendait, bien moins dans des vues mercantiles, que pour voiler sous les apparences d'un trafic la véritable cause des excavations. Ce qui est certain, c'est que quelquefois, lorsque toutes les parois d'une galerie ou d'un *cubiculum* qui ne renfermaient pas de tombeaux de martyrs illustres étaient remplies de sépultures, on y transportait la terre provenant des nouvelles excavations. Boldetti atteste avoir constaté ce fait, en 1716, au cimetière de Sainte-Agnès. Il découvrit des galeries comblées de terre depuis le bas jusqu'au haut, ayant dans chacune de leurs parois douze rangs de *loculi* fermés par des tablettes de marbre et des briques avec des épitaphes.

Enfin, on ne doit pas oublier qu'au moins depuis la moitié du troisième siècle les païens connaissaient l'existence des cimetières chrétiens.

§ III. — HISTORIQUE DES CATACOMBES.

L'histoire des catacombes peut se diviser en trois époques on périodes principales : la période de formation, la période des restaurations et des visites pieuses, et la période des explorations scientifiques.

I. *La période de formation* embrasse les quatre premiers siècles.

Plusieurs cimetières de la Ville Eternelle datent du temps des Apôtres. D'après les auteurs les plus recommandables, on doit faire remonter au premier siècle le cimetière de Saint-Pierre au Vatican, celui de Domitille, celui de Priscille, celui de Lucine (1) sur la voie Aurelia, et enfin celui qu'on appelait anciennement *ad catacumbas* (voyez ci-dessus p. 39). Ces hypogées primitifs se distinguent des souterrains creusés plus tard par des tombeaux moins nombreux et par une décoration artistique et un genre d'épigraphie tout à fait propres. « Les peintures et surtout l'ornementation, dit le chevalier de Rossi en parlant d'une chambre sépulcrale du cimetière de Domitille, diffèrent tellement des produits des anciens pinceaux chrétiens ; elles ont une si grande ressemblance avec les décors des tombeaux païens, qu'on ne se croirait pas dans le *cubiculum* d'un cimetière sacré, moins encore dans une crypte historique d'illustres martyrs, si la scène du bon Pasteur n'occupait la place principale et n'était accompagnée de quelques indices trahissant l'origine chrétienne de ce lieu. » *Roma sotterranea*, I, p. 187.

Un des plus anciens cimetières chrétiens est celui d'Ostrien, situé sur la voie *Salaria*. Si l'on peut s'en rapporter à une pieuse tradition, tradition que le chevalier de Rossi croit assez fondée, ce serait dans ce lieu même que saint

(1) Il y eut, aux premiers siècles du christianisme, plusieurs pieuses femmes du nom de Lucine : entre autres une qui vivait du temps des Apôtres, et une qui fut contemporaine du pape saint Corneille, mort en 256. Voyez DE ROSSI, *Roma sotterranea*, I, p. 314.

Pierre aurait administré le sacrement du baptême à un grand nombre de fidèles.

Au second et au troisième siècle, les cimetières existants furent agrandis successivement, et plusieurs nouveaux vinrent s'ajouter aux anciens. De Rossi porte à vingt-six le nombre des cimetières d'une étendue considérable établis avant la conversion de Constantin. C'est de ces deux siècles que datent un grand nombre de peintures dont les sujets sont empruntés à l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament. « On s'étonnera peut-être, dit le chevalier de Rossi, de rencontrer dans les plus anciens hypogées beaucoup d'ornements en stuc, ainsi que des fresques et des scènes allégoriques tirées des récits de la Bible. L'idée qui au premier abord paraît si naturelle : — que les origines des hypogées chrétiens ont été pauvres et cachées, et que la magnificence et la décoration des cimetières est, pour la plus grande partie, l'œuvre d'un âge postérieur et de temps plus tranquilles, — ne peut en aucune manière se concilier ni avec les monuments ni avec les nouvelles découvertes. » *Roma sott.*, I, p. 196.

Pendant le règne de Constantin et des empereurs qui lui ont succédé, on continua d'ensevelir les corps des fidèles dans les catacombes, et même on en creusa de nouvelles. De Rossi cite cinq catacombes qui sont postérieures à la conversion de Constantin. Cependant les tombeaux à ciel ouvert commencèrent aussi à être en usage. Dans le cours du quatrième siècle on vit les sépultures souterraines diminuer à mesure que les tombeaux placés à la surface du sol augmentaient. Après l'année 410 on ne rencontre guère des vestiges de nouvelles sépultures faites dans les catacombes. La dernière inscription, avec date certaine, trouvée dans les catacombes, remonte à l'année 454 ; elle est placée sur un tombeau pratiqué furtivement par des étrangers dans un *arcosolium* dont la construction est beaucoup plus ancienne que celle de la niche funéraire.

De ce que nous venons de dire on peut conclure que les catacombes cessèrent de servir de lieu de sépulture au commencement du cinquième siècle de l'ère chrétienne.

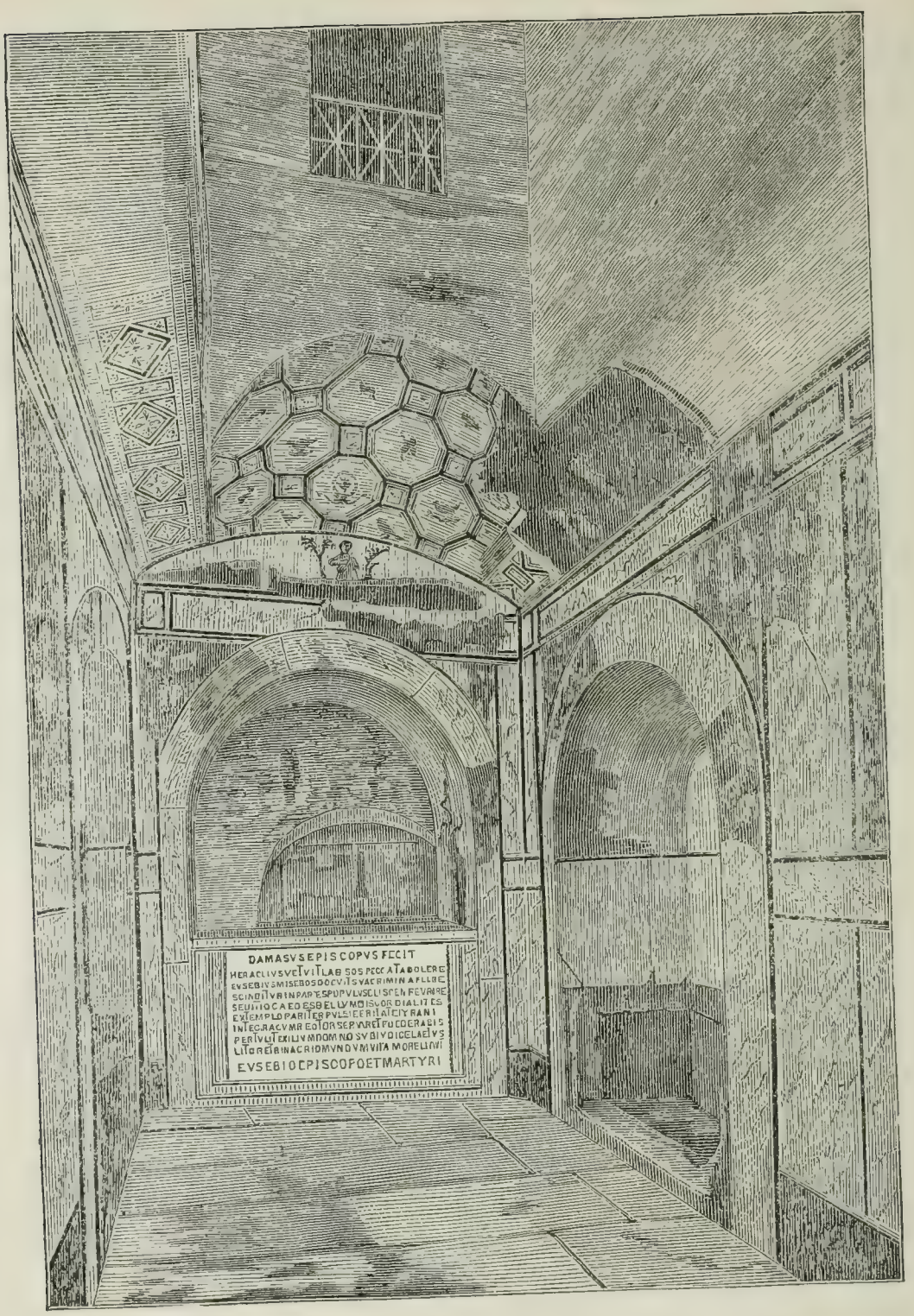
II. *La période des restaurations et des visites pieuses* s'étend du quatrième siècle au commencement du neuvième. A peine la paix eut-elle été accordée à l'Eglise par l'empereur Constantin, que l'on se mit à rendre l'accès des catacombes plus facile en y pratiquant des entrées larges et des escaliers commodes qui aboutissaient directement aux cryptes historiques (1); on multiplia les luminaires pour faire pénétrer l'air et la lumière dans les souterrains; enfin on construisit des murailles et des voûtes destinées à prévenir les éboulements et à servir de soutien aux édifices élevés à la surface du sol. Plusieurs oratoires furent décorés de peintures, de mosaïques et de revêtements en marbre et en stuc; on restaura les anciennes inscriptions, et l'on en plaça de nouvelles. Les travaux épigraphiques du pape saint Damase (366-384) méritent avant tout d'attirer l'attention de l'archéologue.

La gravure de la page suivante reproduit la vue d'une crypte historique du IVe siècle ornée d'une inscription damasienne.

Pendant les siècles suivants les cimetières continuèrent d'être des centres de dévotion, où affluaient les pèlerins de tous les pays, avides de vénérer les restes des martyrs et d'assister au divin Sacrifice qui se célébrait sur la pierre de leur tombeau, au jour anniversaire de leur sépulture ou *déposition*. Les Souverains Pontifes mirent un soin particulier à orner les lieux les plus fréquentés et à restaurer les parties les plus délabrées par les injures du temps ou dévastées par les peuples barbares. Symmaque, Vigile, Jean III, Sergius I, Adrien I et Léon III se distinguèrent entre les autres par leur zèle pour l'embellissement des cimetières.

En l'année 756, les Longobards, sous la conduite du roi Aistulphe, ravagèrent les catacombes. C'est ce qui engagea le pape Paul I à faire ouvrir les tombes des martyrs les plus vénérés et les plus célèbres, afin d'en retirer les corps saints,

(1) On appelle *cryptes historiques* les chambres sépulcrales où reposaient les restes d'illustres martyrs. Du quatrième au neuvième siècle, ces tombeaux furent les sanctuaires visités par la pieuse foule des fidèles.



Cubiculum de Saint-Eusèbe, pape et martyr, avec inscription damasienne, au cimetière de Saint-Calliste (IVe siècle).

et les distribuer aux différentes églises de la ville de Rome. Malgré les efforts généreux tentés par quelques-uns des successeurs de ce pontife pour remettre en honneur les cime-

tières abandonnés et tombant en ruine, le pape Pascal I fut obligé de suivre l'exemple de Paul I. Le 20 juillet 817, on transporta à l'église de Sainte-Praxède les corps de 2300 martyrs. « Après ces translations solennelles, dit le chevalier de Rossi, les catacombes de Rome furent considérées à Rome même comme ne renfermant plus des reliques de grands saints. Cependant Sergius II et Léon IV en firent retirer encore les corps de martyrs très illustres, gisant au milieu des cimetières en ruine, *dirutis in coemeteriis jacentia*. Après ces deux pontifes, il n'est plus question que très rarement de recherches de reliques faites dans les catacombes. C'est certainement à cette époque qu'il faut rapporter la translation au Panthéon de plusieurs charriots d'ossements de martyrs, translation qu'il ne faut pas confondre avec l'envoi de reliques (1), fait à cette église par Boniface IV, longtemps avant qu'on eût touché aux tombeaux des catacombes. » *Roma sotterranea*, I, p. 221.

A partir du milieu du neuvième siècle, la nécropole souterraine des chrétiens tombe dans un oubli si complet, qu'à peine en est-il encore fait mention dans les écrits des auteurs ecclésiastiques ou de ceux qui nous ont laissé des descriptions de la Ville Eternelle.

III. Le commencement de la *période des explorations*

(1) Aux premiers siècles de l'Eglise, on distinguait entre le *corps* et les *reliques* d'un saint. Par *reliques* on entendait surtout les *brandea*, les huiles prises dans les lampes brûlant devant les corps des saints, les vêtements et autres objets ayant été à leur usage. Les *brandea* étaient des morceaux d'étoffe qu'on avait appliqués sur les tombeaux des saints ou suspendus dans les lieux où reposaient leurs restes. Saint Grégoire le Grand établit clairement la signification du mot *reliques* à son époque dans une lettre adressée à l'impératrice Constantine : « Cognoscat autem tranquillissima domina, dit-il, quia Romanis consuetudo non est, quando sanctorum *reliquias* dant, ut quidquam tangere praesumant de corpore ; sed tantummodo in pixide brandeum mittitur, atque ad sacratissima corpora sanctorum ponitur. Quod levatum, in ecclesia, quae est dedicanda, debita cum veneratione reconditur. Et tantae per hoc ibidem virtutes fiunt, ac si illuc specialiter eorum corpora deferantur. » *Operum* tom. II, p. 709. Voyez Muratori, *Anecdota ex Ambrosianae bibliothecae codicibus*, II, pp. 195 et 599. Nous ferons remarquer que M. de Rossi, dans le passage cité, s'éloigne de l'opinion commune, qui attribue à Boniface IV la translation au Panthéon d'une grande quantité d'ossements de martyrs extraits des catacombes.

scientifiques doit se placer en l'année 1578. Ce fut alors qu'un cimetière souterrain, découvert par le plus grand des hasards, attira l'attention de toute la ville de Rome à cause des peintures dont il était orné et des sarcophages qui y étaient déposés.

Nous n'ignorons pas que, dans le cours du quinzième et au commencement du seizième siècle, les catacombes ont été visitées par quelques personnes. Des inscriptions trouvées en plusieurs endroits sur les murailles attestent ce fait. Mais il est à remarquer qu'un sentiment de dévotion, ou peut-être même la seule curiosité, et non le goût de l'étude ou des antiquités chrétiennes, donna lieu à ces visites.

Le 31 mai 1578, des ouvriers occupés à extraire de la pouzzolane dans une vigne située sur la droite de la voie Salaria, à deux milles environ de la ville de Rome, mirent à découvert une ouverture qui aboutissait à un cimetière chrétien décoré de peintures, de sarcophages et d'inscriptions. La nouvelle de cette découverte imprévue se répandit aussitôt par toute la ville, et des personnes de tout rang accoururent pour admirer cette merveille, cette cité souterraine. « Ce fut ce jour-là, dit M. de Rossi, que naquit la science et le nom de *Rome souterraine.* »

Dès ce moment il y eut des savants et des artistes qui se mirent à copier et à réunir les peintures des catacombes. Le premier qui se livra à ce genre de travail fut Ciacconius, de l'ordre de Saint-Dominique. Il forma un musée de fossiles, de marbres et de bronzes antiques, et réunit, dans un album, les dessins d'un grand nombre de monuments chrétiens et de peintures des catacombes.

Vers la même époque vint à Rome un gentilhomme de Louvain, nommé Philippe Van Winghe, neveu de l'antiquaire Antoine Morillon. Mis en rapport avec Ciacconius, il se lia bientôt d'amitié avec lui. Après avoir vu les dessins faits sous la direction du religieux dominicain, il se mit à parcourir les catacombes. Il reconnut aussitôt que le dessinateur de Ciacconius avait manqué de fidélité ; c'est ce qui le décida à faire lui-même des copies plus exactes des sarcophages et des peintures murales. Il s'appliqua à rechercher

la signification symbolique des scènes représentées communément sur les parois des cimetières chrétiens, lorsqu'il fut enlevé subitement à la fleur de l'âge, se trouvant à Florence pour y faire des recherches (1).

En même temps que Van Winghe, se trouvait à Rome un autre Belge, appelé Jean L'Heureux, et plus connu sous le nom de Macarius. Né à Gravelines, en Artois, qui, à cette époque, faisait partie de la Belgique, il acheva ses études à l'université de Louvain et devint plus tard chanoine d'Aire, en France. Pendant un séjour de vingt ans qu'il fit à Rome, il s'adonna avec une véritable passion à l'étude des antiquités des premiers siècles chrétiens et composa sur cette matière l'ouvrage intitulé : *Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores praesertim quae Romae reperiuntur, explicatae a Joanne L'Heureux* (*Macario*) (2).

(1) Les manuscrits de Van Winghe ont été vus et consultés à Rome par L'Heureux et par Bosio. En 1622, ils se trouvaient à Tournai entre les mains des frères Antoine et Jérôme Van Winghe. Rosweydus les mit à profit pour les notes dont il enrichit l'édition des œuvres de saint Paulin de Nole. Depuis lors on a perdu les traces de la collection principale formée par le jeune Louvaniste. Il ne nous est parvenu de ses écrits qu'un recueil d'inscriptions, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, section des manuscrits, nos 17872-17873, qui porte le titre suivant : *Inscriptiones sacrae et prophanae collectae Romae et in aliis urbibus a Philippo de Winghe, Lovaniensi, Antonii Morillonii viri doctissimi e sorore nepotis, qui, dum totam lustrat Italiam, in ipso juventutis flore Florentiae occubuit, anno* 1592.

(2) Ce savant travail, prêt à être mis sous presse, ne vit cependant pas le jour du vivant de son auteur. A sa mort, arrivée en 1614, L'Heureux légua ses manuscrits au collége des Trois-Langues, à Louvain. Miraeus, dans son *Codex regularum et constitutionum clericalium* (part. II, p. 97), nous apprend qu'en 1638, l'imprimerie des Plantin se proposait de publier les *Hagioglypta ;* mais rien ne fut fait. Le manuscrit passa de la bibliothèque du collége des Trois-Langues dans celle des Bollandistes, où il se trouvait encore en 1825, au moment de la vente publique de ce riche dépôt littéraire. Il fut acquis par M. Lammens ; celui-ci le céda plus tard à M. Le Glay, le savant archiviste de Lille, qui, en 1852, en publia la préface dans ses *Nouveaux Analectes*. En 1855, le comte de l'Escalopier, pressé par les instances du chevalier de Rossi, acheta à M. Le Glay le précieux manuscrit. Le P. Garrucci, ayant appris que l'ouvrage de L'Heureux se trouvait à Paris, s'adressa au comte et lui exprima le désir de pouvoir publier l'intéressant mémoire. L'autorisation demandée fut accordée, et les *Hagioglypta*, approuvés pour l'impression depuis plus de 250 ans, furent confiés aux presses de Firmin Didot et virent le jour en 1856, enrichis d'une préface et de notes dues aux PP. Garrucci, Cahier et Martin.

A L'Heureux revient la gloire d'avoir le premier tenté et consigné dans ses écrits l'explication des monuments figurés de l'antiquité chrétienne. Son ouvrage est des plus remarquables et renferme une foule d'explications et de renseignements dont nous pouvons, même après les immenses progrès qu'a faits la science archéologique, tirer un grand profit pour nos études.

Bosio, surnommé à juste titre le Christophe Colomb de Rome souterraine, vivait en même temps que L'Heureux; ils étaient liés par une étroite amitié, fondée sur la conformité des goûts et la poursuite du même but. Bosio consacra trente-cinq ans de sa vie et des sommes considérables à fouiller les catacombes dans tous les sens. Au moment où il commença ses explorations, à peine quatre ou cinq cimetières étaient connus en partie; il en découvrit environ trente, parmi lesquels il s'en trouvait de très vastes. Il les parcourut et se mit à les étudier, passant parfois des jours et des nuits entières sous terre. Aussi fit-il une abondante moisson de documents, parmi lesquels les copies des peintures et des inscriptions tiennent, sans contredit, le premier rang. Mais ce ne sont pas les seuls mérites de Bosio. Les recherches qu'il fit dans les ouvrages des anciens sur les antiquités chrétiennes sont tout aussi remarquables que ses découvertes dans les catacombes.

Ce fut avec ces matériaux qu'il entreprit le grand travail qui renferme la description de tous les hypogées connus de son temps sous le sol de la campagne romaine. Ce monument incomparable, qui sera toujours une des mines les plus riches pour l'étude des antiquités chrétiennes, ne fut publié que cinq ans après la mort de Bosio († 1629) sous le titre de *Roma sotterranea* (1). Les exemplaires de ce livre furent recherchés avec tant d'avidité qu'on songea bientôt à en donner une traduction latine. Severano, qui avait surveillé

(1) Le frontispice de la *Roma sotterranea* de Bosio porte la date 1632. Cependant un bref du Souverain Pontife du 6 octobre 1634, placé à la fin de la table des chapitres, prouve que l'impression ne fut pas terminée avant cette époque.

l'édition de l'ouvrage posthume de Bosio, en fit une version très fidèle, qui cependant n'a jamais vu le jour. En 1651 parut à Rome, en 2 volumes in-folio, une traduction due à Paul Aringhi, intitulée : *Roma subterranea novissima post Antonium Bosium et Joannem Severanum.* Bien que ce titre semble promettre une édition revue et augmentée, la publication d'Aringhi n'est, en aucune façon, préférable à l'œuvre originale de Bosio.

Voici rangés par ordre chronologique les principaux ouvrages publiés sur les catacombes depuis l'apparition de la *Roma sotterranea* d'Aringhi jusqu'à nos jours. Nous nous contentons d'en transcrire les titres et d'indiquer, en peu de mots, le jugement qu'il faut porter sur leur valeur :

1° Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri de' SS. Martiri ed antichi cristiani.* Roma, 1720, 3 tom., ordinairement reliés en un volume in-folio.

Fruit de plus de trente années d'études dans les cimetières chrétiens, le livre de Boldetti contient la description de plusieurs souterrains découverts depuis la publication de l'ouvrage de Bosio. Il est à regretter que l'auteur n'y ait pas mis un peu plus d'ordre et de soins. Boldetti publia ses *Osservazioni* pour répondre à l'accusation que quelques érudits faisaient peser sur les explorateurs des catacombes, de proceder sans discernement dans la reconnaissance des reliques des martyrs extraits des catacombes.

2° Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma, pubblicate già dagli autori della Roma sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni.* Roma, 1737-1754, 3 vol. in-fol.

Ce savant commentaire sur les planches de Bosio, connu aussi sous le nom de *Roma sotterranea*, ne s'occupe que de l'interprétation des monuments figurés, tirés des catacombes de Rome. Les plans des différents cimetières sont accompagnés d'une explication générale ; l'origine, la dénomination, la situation et l'histoire des différents hypogées sont entièrement passés sous silence. Enfin, de toutes les découvertes faites depuis le temps de Bosio, il n'en est pour ainsi dire aucune qui soit mentionnée dans l'ouvrage de Bottari.

3° Marchi, soc. Jesu, *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo disegnati ed illustrati. I. Architectura della Roma sotterranea cristiana.* Roma, 1844 et suiv., in-4°.

Dans cet ouvrage le savant religieux établit d'une manière péremptoire l'origine exclusivement chrétienne des catacombes. A lui revient l'honneur d'avoir résolu cette grave question si vivement débattue pendant plus de deux siècles. C'est le cimetière de Sainte-Agnès qui a surtout été exploré par le P. Marchi. Les 2e et 3e parties de l'ouvrage n'ont jamais été publiées.

4° Perret, *Catacombes de Rome. Architecture, peintures murales, lampes, vases, pierres précieuses gravées, instruments, objets divers, fragments de vases en verre doré, inscriptions, figures et symboles gravés sur pierre.* Paris 1852-1856, 6 vol. in-folio.

La publication de Perret fut faite avec le concours du gouvernement français. Ce qui manque à ce magnifique ouvrage, c'est la fidélité. M. Perret, en voulant embellir les peintures qu'il reproduit, s'écarte trop souvent de la réalité ; il fait une œuvre où l'imagination de l'artiste obtient une part beaucoup trop large. Ensuite, plusieurs indications erronées se sont glissées dans le texte explicatif qui accompagne les planches. Nous ne nions pas cependant que la publication de M. Perret n'ait rendu de grands services à la science, en réveillant chez plusieurs personnes le goût des antiquités chrétiennes.

5° G. B. de Rossi, *Roma sotterranea cristiana descritta ed illustrata. Tomo I e II.* Roma, 1864 et 1868, 2 vol. in-folio.

Dans le premier volume l'auteur développe quelques considérations sur les cimetières chrétiens en général, et en particulier sur ceux de la ville de Rome aux différentes époques qu'ils ont traversées ; et enfin il nous fait connaître les cryptes de Lucine à la catacombe de Saint-Calliste ; dans le second, il décrit les différents noyaux du cimetière de Saint-Calliste, et donne l'explication des symboles et des peintures dont les premiers chrétiens ornaient leurs sépultures souterraines. Les volumes suivants donneront successivement l'histoire et la description détaillée des autres parties des catacombes. Les talents du chevalier de Rossi, son zèle intelligent dans la direction des fouilles, ses connaissances épigraphiques, ses publications précédentes, enfin une expérience de plus de vingt ans : tout nous fait augurer que l'ouvrage commencé sera un jour le travail le plus complet et le plus savant sur la nécropole chrétienne de la Ville Eternelle. Pour procéder avec une grande précision dans tout ce qui concerne les catacombes, M. de Rossi, avant d'aborder la publication de la *Roma sotterranea*, s'est occupé, pendant de longues années, à reconstruire la topographie ancienne des cimetières chrétiens, c'est-à-dire à déterminer d'une manière exacte la situation respective des différents hypogées, au moyen de documents retrouvés dans les écrits des auteurs du moyen âge. Les renseignements fournis par ces documents ont contribué largement aux belles découvertes qu'il a faites au cimetière de Saint-Calliste. Les tombeaux de sainte Cécile, de saint Corneille, et la chapelle où étaient ensevelis plusieurs papes martyrs du troisième et du quatrième siècles ont été retrouvés grâce à ces données. M. le chevalier Jean-Bap-

tiste de Rossi est puissamment secondé dans ses travaux par son frère Michel-Etienne. C'est ce dernier qui a levé, avec une exactitude inconnue jusqu'ici, les plans qui sont annexés aux deux volumes de la *Roma sotterranea;* et c'est à lui aussi que sont dus les savants mémoires intitulés : *Analisi geologica ed architettonica,* publiés comme appendices dans chacun des volumes de la *Roma sotterranea.*

L'histoire littéraire des catacombes que nous venons d'esquisser à grands traits nous fait connaître les principaux explorateurs des hypogées chrétiens et les découvertes qui ont couronné leurs recherches depuis le milieu du dix-septième siècle jusqu'à nos jours.

Observons, en terminant, que, pendant la période des explorations scientifiques, les catacombes ont subi des altérations très regrettables. Les translations des corps saints, abandonnées au neuvième siècle mais reprises au dix-septième, les explorations scientifiques conduites parfois avec un zèle précipité et peu intelligent, les tentatives faites pour détacher les peintures avec l'intention de les transporter dans les musées, les extractions de matériaux utiles pour les bâtisses, et plusieurs autres circonstances ont si profondément dénaturé l'œuvre des premiers chrétiens, qu'en plusieurs endroits elles l'ont rendue méconnaissable. Cependant, malgré ces dévastations, ces tombeaux vides, ces marbres brisés et ces peintures arrachées et réduites en poussière, les catacombes de Rome sont encore aujourd'hui les monuments les plus intéressants des premiers siècles de l'ère chrétienne.

§ IV. — TOPOGRAPHIE DES CATACOMBES.

Il serait fastidieux de s'étendre longuement sur ce sujet. Aussi nous contenterons-nous de donner, d'après le chevalier de Rossi, le tableau des catacombes situées sous la campagne de la Ville Eternelle dans un rayon qui ne s'étend pas au delà de trois milles romains de l'enceinte de Servius Tullius. Ce tableau indique les anciennes voies romaines sur lesquelles se trouvent les différents cimetières, et les noms qu'ils ont portés successivement. Dans la ville même, il n'y avait pas de catacombes, parce que la loi des XII Tables défendait d'inhumer les morts dans l'enceinte des villes.

VOIES ROMAINES.	CIMETIÈRES — ÉTABLIS AVANT LA CONVERSION DE CONSTANTIN. — GRANDS. — NOMS PRIMITIFS.	NOMS PLUS RÉCENTS.	PETITS.	ÉTABLIS APRÈS LA CONVERSION DE CONSTANTIN.
APPIA	1. De S.Calliste(1).	De S. Sixte. De S. Cécile. De SS. Sixte et Corneille.	27. De Soter.	
	2. De Prétextat.	De S. Janvier. De SS. Urbain, Félicissime, etc. De SS. Tiburte, Valérien et Maxime.		
	3. Catacombes.	De S. Sébastien.		
ARDEATINA . .	4. De Domitille.	De S. Pétronille. De S. Pétronille, Nérée et Achillée.		38.De Balbine ou de S. Marc.
	5. De Basilée.	De SS.Marc et Marcellin.		39. De Damase.
OSTIENSIS . .	6. De Commodille.	De SS.Félix et Adauctus.	28. Sépulture de S. Paul dans la propriété de Lucine. 29. De Timothée. 30. Eglise de S. Thècle. 31. Eglise de S.Zénon.	
PORTUENSIS. .	7. De Pontien *ad Ursum pileatum.*	De S.Abdon et Sennen. De S. Anastase, pape. De S. Innocent, pape.		40. De Jules. De S.Félix sur la *via Portuensis*
AURELIA . . .	8.	De S. Pancrace.		
	9. De Lucine.	De SS. Processus et Martinien et S.Agathe.		41. De S. Félix sur la *via Aurelia*
	10. De Calepodius.	De S. Calliste sur la *via Aurelia.* De Jules sur la *via Aurelia.*		
CORNELIA. . .			32. Tombeau de S. Pierre au Vatican.	
FLAMINIA. . .	11.	De S. Valentin.		
CLIVUS CUCUMERIS	12. *Ad septem columbas.*	*Ad caput S. Joannis.*		
SALARIA VETUS	13. De Basille.	De S. Hermès. De SS. Hermès, Basille, Protus et Hyacinthe.		
	14	De S. Pamphile.		

(1) Appelé aussi *cimetière de Lucine, de Zéphyrin* ou *d'Hyppolite.*

SALARIA NOVA.	15. De Maxime.	De S. Félicité.	33. Eglise ou cimetière de S. Hilaire.	
	16. De Thrason.	De S. Saturnin.		
	17. Des Jordain.	De S. Alexandre. De SS. Alexandre, Vital, etc.	34. Crypte de SS. Chrysanthe et Darie.	
	18. De Priscille.	De S. Silvestre. De S. Marcel.	35. De Novella.	
NOMENTANA. .	19. D'Ostrien.	Le grand cimetière. *Ad nymphas S. Petri.* Fonts de S. Pierre.	36. De S. Agnès. 37. De S. Nicomède	
TIBURTINA . .	20	De S. Hippolyte.		
	21. De Cyriaque.	De S. Laurent.		
LABICANA. . .	22. *Ad duas lauros.*	De S. Gorgonius. De SS. Pierre et Marcellin. De S. Tiburce.		42. Des Quatre Couronnés.
	23	De S. Castule.		
LATINA. . . .	24	De S. Gordien. De SS. Gordien et Epimachus. De SS. Simplicius et Servilien. De Quartus et Sophie.		
	25	De Tertullin.		
	26	De S. Eugénie.		

§ V. — ICONOGRAPHIE DES CATACOMBES.

Les peintures exécutées sur les parois des hypogées chrétiens et les symboles gravés sur les tombes des fidèles qui y sont ensevelis font l'objet principal de nos recherches. Nous ne nous occupons dans ce paragraphe des sujets sculptés sur les sarcophages et autres objets trouvés dans les catacombes que pour autant qu'ils sont les mêmes que ceux des peintures. Nous parlerons des autres au paragraphe suivant, parce qu'ils se rencontrent aussi en dehors des catacombes.

I. Age des peintures des catacombes. Avant de soumettre à un examen scientifique les peintures des catacombes, il faut connaître, au moins d'une manière générale, à quelle époque on doit les rapporter. Celui qui ne possèderait pas ces notions préliminaires serait exposé à tomber, pour ainsi dire à chaque pas, dans les plus graves erreurs.

Les peintures des catacombes ont été exécutées à des époques différentes. On en trouve, mais en petit nombre, qui appartiennent très probablement au premier siècle de notre ère. Beaucoup moins rares au second siècle, elles de-

viennent abondantes au troisième. Quelques-unes aussi sont postérieures à la conversion de Constantin et appartiennent aux siècles qui ont suivi le triomphe du christianisme. En effet, comme nous l'avons dit ci-dessus, ce fut au quatrième siècle, lorsque les tombeaux des plus illustres martyrs devinrent un but de pèlerinages fréquents, que les embellissements des cimetières souterrains de la campagne romaine prirent de grands développements.

Il n'est pas toujours facile de déterminer, même approximativement, l'âge des peintures des catacombes. Lorsque les témoignages historiques font défaut pour préciser l'époque à laquelle une chambre sépulcrale a été creusée et décorée, on doit nécessairement recourir à d'autres moyens. Il faut, par exemple, rechercher quels ont été les caractères distinctifs des peintures aux différentes époques. Ces caractères une fois bien connus fournissent, dans la plupart des cas, les données suffisantes pour assigner aux fresques leur âge véritable. Ainsi, l'on reconnaît facilement les plus anciennes peintures à cette beauté de style qui nous rappelle les temps où l'art païen était encore à son apogée. Car, comme le fait très bien remarquer le chevalier de Rossi, « l'opinion qui tient que les origines des hypogées chrétiens ont été pauvres et cachées, et que les magnifiques décorations des cimetières sont, pour la plus grande partie, l'œuvre de temps postérieurs plus calmes et plus tranquilles — opinion qui d'ailleurs paraît très naturelle au premier aspect — ne peut en aucune manière se concilier ni avec les monuments ni avec les découvertes nouvelles... La splendeur des beaux-arts au temps des empereurs de la famille des Flavius, de Trajan, d'Adrien et des Antonins, le grand nombre de personnes qui s'y appliquaient dans la capitale de l'Empire, la conversion de personnages puissants et de membres de la famille impériale, tels que Domitille et Flavius Clémens, ont sans aucun doute favorisé beaucoup la naissance et le développement des arts figurés parmi les chrétiens. Au contraire, la décadence des arts et des lettres au troisième et au quatrième siècle, l'augmentation successive du salaire des peintres et

des sculpteurs, leur nombre toujours décroissant, l'appauvrissement continuel de la fortune publique et privée, n'amenèrent pas seulement le sénat romain et les empereurs à élever de nouveaux monuments aux dépens des anciens, mais empêchèrent aussi la multiplication des œuvres d'art chrétien.» *Roma sotterranea*, I, p. 196.

L'emploi de certains symboles, les monnaies et les camées fixés aux tombeaux dans l'intention évidente de marquer la date de la sépulture, les inscriptions exprimant les années consulaires, et quelquefois les sigles figulins des briques employées pour consolider les parois, peuvent servir à déterminer l'époque à laquelle il faut rapporter les peintures.

II. Procédés employés par les peintres des catacombes. La plus grande partie des décorations que l'on voit sur les murailles des catacombes ont été exécutées à l'encaustique ou à la fresque ordinaire; on rencontre aussi quelques mosaïques.

Le procédé à l'*encaustique*, tel qu'il fut usité chez les Grecs et les Romains, consistait à mêler les couleurs à des substances résineuses contenant de la cire en dissolution. Le mur bien sec recevait d'abord une couche d'huile sur laquelle on en posait ensuite une autre de poix grecque ou de résine. Un réchaud, *cauterium*, dont la face antérieure était plate, fondait les substances résineuses et les faisait pénétrer dans le plâtre ou le mortier de la paroi. Sur cette couche on appliquait un composé de cire ou de mastic dont la couleur, blanche ou foncée, formait le fond de la peinture, et sur lequel l'artiste posait à froid ses couleurs broyées à l'eau et mélangées avec de la cire et de la résine. Lorsque la peinture était achevée, on la recouvrait d'une couche de vernis. Enfin on présentait de nouveau le réchaud allumé qui fixait définitivement les couleurs et leur donnait l'éclat du marbre. — Dans la *fresque*, les couleurs, détrempées à l'eau ou avec une colle légère, étaient déposées à l'aide du pinceau sur des enduits frais de mortier de chaux convenablement préparés. — Les revêtements en *mosaïque* appliqués aux parois ont

une grande analogie avec les pavements en mosaïque, et dessinent, comme ceux-ci, des personnages ou des ornements. Ils sont composés de petits morceaux de marbre ou d'émail de différentes couleurs, liés par du mastic.

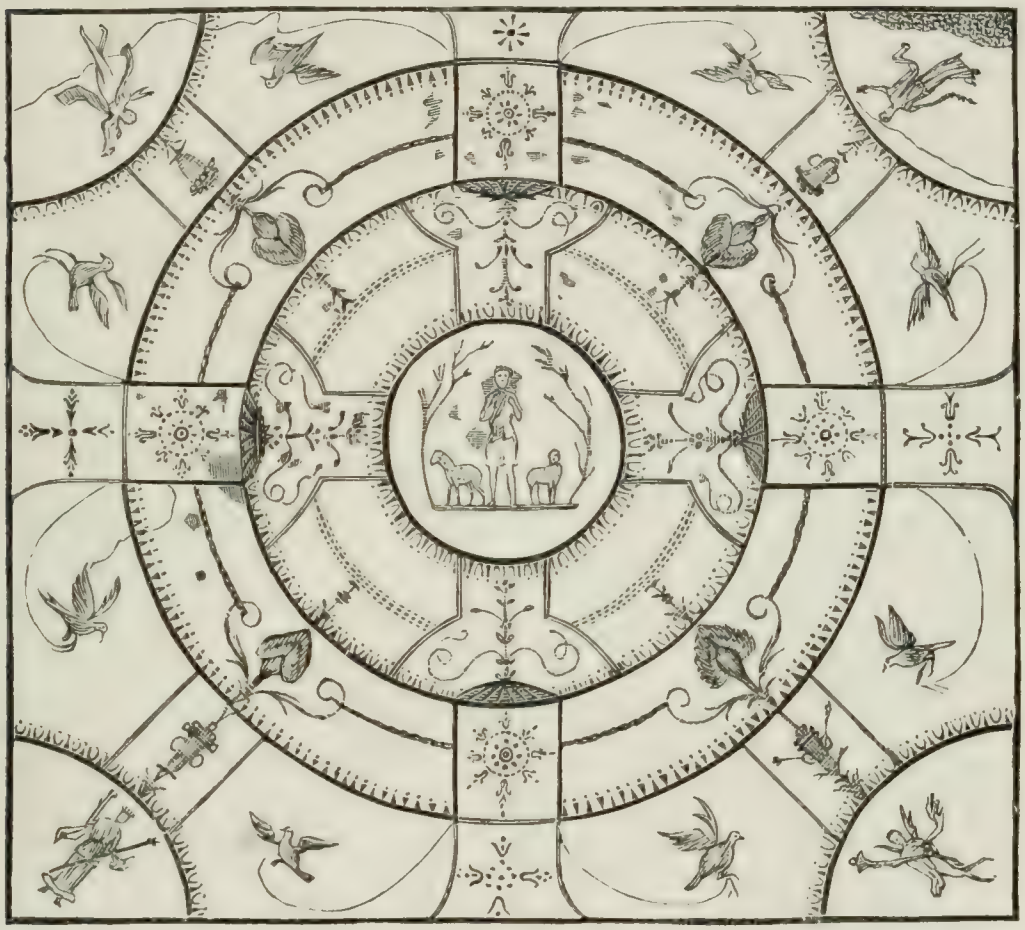
III. Principes artistiques suivis par les peintres des catacombes. Les peintures murales de l'antiquité étaient exécutées d'après des principes diamétralement opposés à ceux qui régissent la peinture moderne de tableau ou de chevalet. Chez les Grecs et les Romains, comme aussi pendant le moyen âge, la peinture murale ou monumentale est un art de convention dans lequel l'artiste fait complètement abstraction des ombres et de la perspective, tandis que notre peinture de chevalet ne vise qu'à produire l'illusion par l'emploi judicieux de la perspective et du clair-obscur. Les anciens se contentent de tracer la silhouette des personnages et des objets qu'ils veulent reproduire ; ils remplissent ensuite les contours par des teintes plates ou de véritables enluminures de différentes couleurs, et indiquent conventionnellement les plis des draperies par un trait foncé, et les saillies par un trait clair. Enfin, contrairement à ce qui se pratique depuis le xve siècle, ils négligent, dans la représentation des sujets, tous les accessoires qui ne font pas partie intégrante de la scène. Les principes que nous venons d'exposer, et dont nous démontrerons la vérité en parlant des peintures murales de la période romane, ont été suivis par les peintres des catacombes.

IV. Classification des peintures. On peut distinguer trois genres de peintures dans les catacombes, savoir *a*) les décorations ou les ornements, *b)* les peintures à sujets, et *c)* les symboles.

a) Peinture décorative.

Elle était employée pour servir d'encadrement aux sujets bibliques et historiques, et surtout pour orner les voûtes et l'espace compris sous l'arc surmontant les tombeaux des *arcosolia*. Les fresques des voûtes sont ordinairement divi-

sées en compartiments réguliers, séparés par des lignes ou des arabesques imitant des guirlandes de fleurs. Très souvent ces divisions sont disposées en forme de croix et portent au centre un médaillon circulaire, qui contient soit une figure principale, soit une demi-figure, soit enfin une scène composée de plusieurs personnages. Nous donnons ici et à la page suivante deux voûtes peintes, dont le médaillon central est occupé par l'image du bon Pasteur.

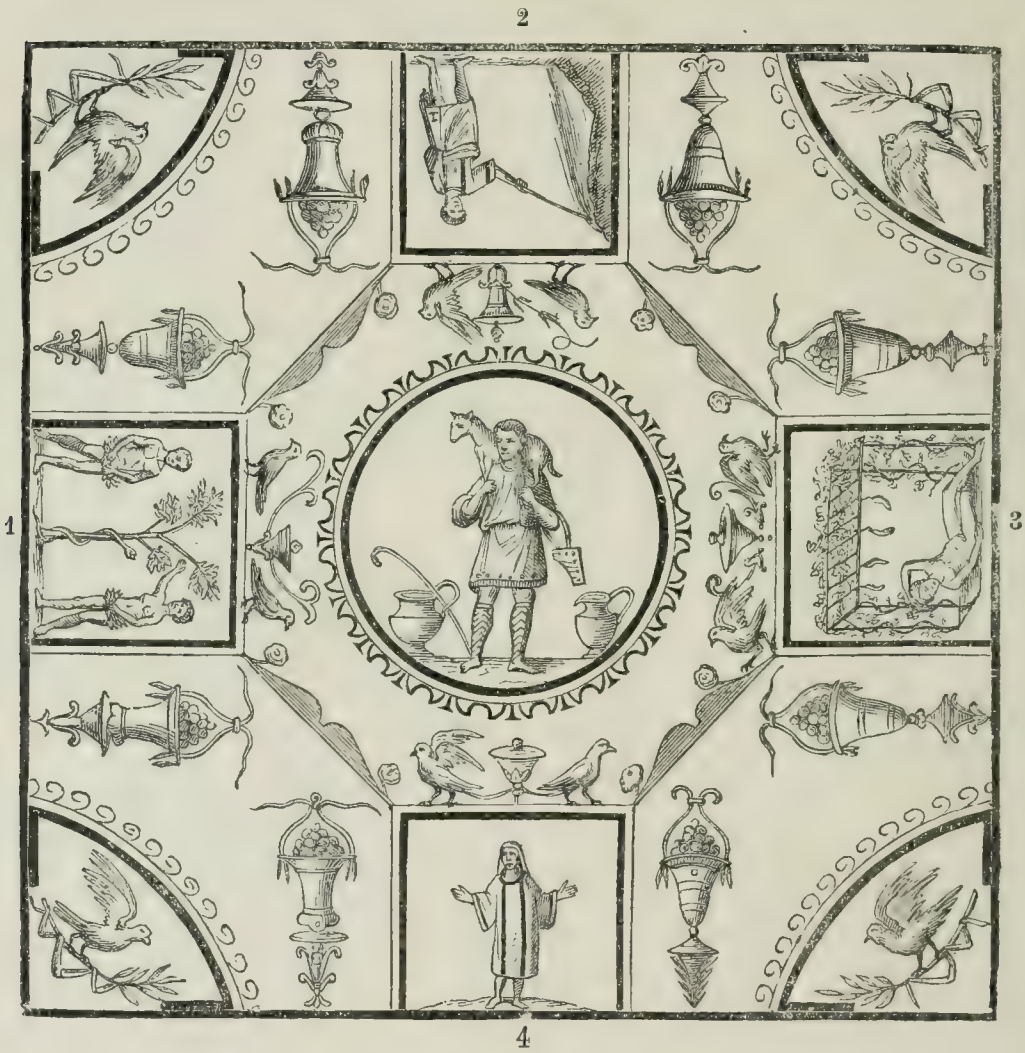


Voûte peinte d'une chambre sépulcrale du commencement du IIIe siècle, au cimetière de Saint-Calliste (1).

Dans la première voûte, qui remonte au commencement du IIIe siècle, le médaillon central est entouré d'une double zone concentrique, où l'on voit des bouquets de feuillage et quatre paons faisant la roue. Autour de la zone extérieure voltigent des colombes. Deux des quatre angles renferment des génies

(1) Voyez ci-dessus, p. 42, la vue perspective de la chambre sépulcrale à laquelle nous empruntons cette voûte.

ailés portant une corne d'abondance, et deux des danseuses tenant d'une main une corbeille remplie de fleurs ou de fruits, et de l'autre une branche d'arbre ou un *thyrse*, c'est-à-dire un long bâton dont l'extrémité supérieure se termine par une touffe de feuillage.



Voûte peinte d'une chambre sépulcrale du milieu du IIIe siècle, au cimetière de Sainte-Agnès.

Dans la seconde voûte, qui date probablement du milieu du IIIe siècle, le médaillon central est inscrit dans un octogone, dont l'aire est couverte de colombes, de vases à fleurs ou à fruits et de feuillages. A quatre des huit côtés de l'octogone sont adossés des carrés où l'on a représenté : 1° Adam et Eve; 2° Moïse frappant le rocher; 3° Jonas couché sous l'arbrisseau; et 4° une orante. Entre ces carrés sont suspendues des corbeilles remplies de fruits. Les quatre angles de la voûte sont occupés par des colombes portant des rameaux d'olivier.

Les peintures des *arcosolia* offrent habituellement sur un fond orné un sujet avec plusieurs figures tracées dans un encadrement semi-circulaire. Les ornements sont le plus souvent des imitations d'objets d'un choix arbitraire, par exemple de corbeilles de fruits ou de guirlandes de fleurs.

Les premiers chrétiens empruntèrent à l'art païen ce genre de décoration. On reconnaît bien aisément cette affinité et le manque d'originalité dans l'ornementation des catacombes à la présence des génies nus qui sortent des enroulements de feuillages, aux personnifications mythologiques, et à plusieurs autres caractères appartenant évidemment au paganisme. Sans doute, les chrétiens modifiaient le sens, et insensiblement aussi la représentation de ces allégories profanes; mais l'existence de ces motifs d'ornementation n'en est pas moins un fait digne de remarque.

b) Peintures à sujets.

Si l'on excepte la scène d'Orphée jouant du luth, toutes les peintures à sujets appartiennent à l'histoire sacrée. Elles nous offrent tantôt les représentations des martyrs dont la dépouille mortelle repose dans les catacombes, tantôt des compositions dont les sujets sont empruntés à l'ancien et au nouveau Testament.

Il est une chose qui nous étonne, lorsque nous examinons attentivement et que nous comparons entre elles les peintures bibliques des catacombes. On remarque dans ces tableaux et dans toutes les autres représentations artistiques des premiers siècles une si grande analogie, une ressemblance si frappante dans la manière de traiter les mêmes sujets, qu'il est impossible d'expliquer cette uniformité, si ce n'est par une règle tracée par l'autorité ecclésiastique et destinée à prévenir l'arbitraire et les écarts d'imagination des artistes. L'Eglise avait sans doute prescrit aux peintres et aux sculpteurs de s'attacher, dans leurs œuvres, à reproduire certains types hiératiques dont les sujets appartenaient à l'histoire biblique. Ces types qui, réunis, forment une sorte de corps de doctrine, une espèce de *cycle historique et allégorique* à

l'usage des artistes chrétiens, avaient été établis par l'Eglise dans l'intention manifeste de pourvoir à l'instruction des fidèles. Aussi ne devons-nous pas seulement voir, dans ces peintures, la simple représentation d'un fait historique de l'ancien ou du nouveau Testament, mais aussi un symbole et une allégorie, au moyen desquels l'Eglise créait pour les fidèles un enseignement caché. C'est pour cette raison que l'on trouve parfois réunis dans les peintures la figure et la chose figurée, le type et l'antitype. Ainsi, par exemple, dans la scène représentant Moïse frappant le rocher, le libérateur du peuple juif est quelquefois remplacé par l'apôtre saint Pierre. Pour obtenir le but qu'on se proposait dans l'emploi des peintures, les sujets étaient traités d'après des règles et des types pour ainsi dire invariables. Nous disons *pour ainsi dire invariables*, parce que les types composant le cycle des peintures ont subi, aux différents siècles, quelques légères modifications.

L'art païen exerça, aux premiers siècles de notre ère, une influence marquée sur l'art chrétien non-seulement dans la peinture décorative, mais même dans les peintures à sujets. « L'ensemble des œuvres primitives de l'art chrétien, dit le chevalier de Rossi, et l'examen minutieux des circonstances des lieux et des temps que cet art a traversées démontrent qu'au moins jusqu'à l'époque de Constantin, les fidèles, élevés dans l'école classique, ont conservé tout le système décoratif de cette école; ils lui ont emprunté aussi quelques types répondant à leur but; et enfin ils ont imité le style classique dans l'invention et la composition des groupes dont le sujet était inspiré directement ou prescrit par la religion nouvelle. Ils n'ont cependant pas procédé de la même manière dans chacune de ces trois parties de leur entreprise. Dans le système décoratif ils ont montré une grande franchise et beaucoup de liberté, en imitant ou en variant à leur gré les motifs de l'école classique qui leur paraissaient indifférents; en effet, quelle que fût l'origine et le rapport d'un certain nombre de ces peintures décoratives avec le paganisme, l'emploi purement ornemental qu'on en faisait leur

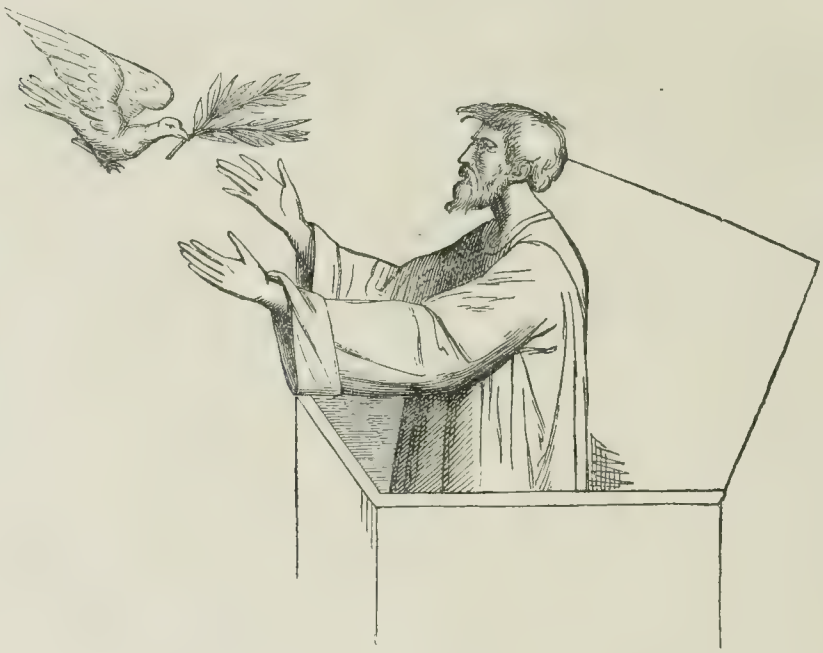
enlevait le caractère et le but idolâtrique. Tertullien lui-même, malgré sa sévérité montaniste, distingue entre les images prohibées par la loi de Moïse à cause du danger de tomber dans l'idolâtrie, et celles qui ne présentaient pas ce danger ou qui étaient purement décoratives. L'adoption de quelques types païens, auxquels on donnait une signification chrétienne, se pratiquait avec beaucoup de circonspection et une très grande réserve, en excluant toute représentation appartenant au cycle polythéiste; aussi ces types furent-ils très peu en faveur, et les peintures de ce genre sont-elles extrêmement rares dans les fresques des catacombes, où le peintre chrétien jouissait d'une plus grande liberté dans le choix des sujets à représenter que le sculpteur ou l'artiste qui peignait sur des parois exposées aux yeux des profanes. Enfin, le choix des sujets empruntés à l'histoire de la Bible ou à l'allégorie chrétienne pour en composer des groupes et des types propres au nouvel art religieux fut spontanément inspiré et librement dirigé par l'esprit et le système du symbolisme évangélique et apostolique, et non pas suggéré par la tradition païenne, ni mesquinement lié par la nécessité d'imiter tel ou tel modèle de l'art classique gréco-romain. Cette imitation ne fut pas servile; aussi trouve-t-on quelques types chrétiens offrant un cachet original. » *Roma sotterranea*, II, pp. 351-352.

Nous parcourrons successivement les types qui se retrouvent le plus souvent dans les peintures à sujets des catacombes; nous ferons connaître la manière de les représenter, et nous indiquerons, en peu de mots, la signification symbolique ou allégorique que les premiers chrétiens y attachaient.

1. **Adam et Eve.** Dans les peintures des catacombes, nos premiers parents sont ordinairement représentés debout auprès de l'arbre de la science du bien et du mal, autour duquel s'enroule le serpent. Ils couvrent leur nudité quelquefois simplement avec la main, le plus souvent avec une feuille de figuier ou d'un arbre quelconque. Voyez la gravure de la page 78, n° 1.

L'Eglise, en multipliant cette représentation, voulait rappeler aux fidèles l'histoire de la création, la déchéance primitive du genre humain et la rédemption opérée par Jésus-Christ, le nouvel Adam.

2. **Noé dans l'arche.** L'arche présente ordinairement la forme d'un coffre carré assez grand pour contenir Noé. Le plus souvent le couvercle du coffre est relevé; quelquefois aussi il



Noé dans l'arche. — Fresque des catacombes.

est entièrement supprimé. Noé étend les bras vers la colombe qui revient à lui portant un rameau d'olivier.

Les saints Pères ont regardé l'arche de Noé comme la figure de l'Eglise ballotée par les vagues de la persécution, et hors de laquelle il n'y a point de salut. Cette peinture a pu servir également à rappeler aux fidèles la rénovation spirituelle du monde par le sacrement du baptême, comparée à l'arche de Noé par l'apôtre saint Pierre (I *Ep.*, III, 20).

3. **Sacrifice d'Abraham.** Les premiers peintres chrétiens ont représenté de différentes manières le sacrifice d'Abraham. On voit Isaac tantôt portant le bois du sacrifice (fig. 1), tantôt agenouillé à côté du bûcher, et même quelquefois sur un monceau de bois. Souvent, lorsque la scène est représentée de la seconde manière, Abraham tient une main sur

la tête de son fils, et de l'autre élève le glaive prêt à le frapper. La main divine sortant d'un nuage, et le bélier pris

Fig. 1.

Sacrifice d'Abraham. — Fresque du cimetière de Saint-Thrason.

par les cornes dans le buisson font aussi parfois partie du tableau (1). Une troisième manière de figurer le même sujet est celle où l'on représente Abraham et Isaac, debout, étendant

Fig. 2.

Sacrifice d'Abraham. — Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

les bras dans l'attitude de la prière, et accompagnés du bélier, et quelquefois aussi du bûcher (fig. 2).

(1) On trouvera un exemple de cette manière de représenter le sacrifice d'Abraham sur le sarcophage que nous reproduisons ci-dessous p. 124.

Le sacrifice d'Abraham était la figure du sacrifice de la croix et du sacrifice eucharistique. Isaac, chargé du bois du sacrifice, représente le Sauveur portant l'instrument de son supplice.

4. **Moïse quittant sa chaussure.** Le libérateur du peuple d'Israël est, aux yeux des saints Pères, une des plus admirables figures du Sauveur. Il n'est donc pas étonnant que l'on retrouve, en plusieurs endroits, retracées sur les parois des hypogées chrétiens, les circonstances de la vie de Moïse qui ont le plus de rapport avec celle de Notre-Seigneur.

Le premier trait de la vie du législateur hébreu que les peintres chrétiens se plaisaient à reproduire, c'est la mission divine de Moïse. Moïse détache sa chaussure pour s'approcher du buisson ardent d'où part la voix du Seigneur. Il est ordinairement seul ; et, en déliant les cordons de ses sandales, il porte ses regards, avec une expression de frayeur, vers le lieu où la voix céleste se fait entendre. La présence divine est quelquefois figurée par une main sortant d'un nuage.

Moïse quittant sa chaussure. Moïse frappant le rocher.

Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

Saint Grégoire de Nazianze et saint Augustin disent que Moïse quittant sa chaussure rappelait aux fidèles les renoncements du baptême. Ne pourrait-on pas y voir aussi une allusion à la mission du Sauveur venu en ce monde pour

délivrer les hommes de l'esclavage du péché et promulguer la loi évangélique?

5. **Moïse frappant le rocher.** Ordinairement Moïse tient à la main une verge avec laquelle il touche le rocher d'où s'échappe une abondante source d'eau. Voyez les gravures de la page précédente et de la page 78, n° 2. Souvent on voit un ou plusieurs Israélites se précipitant vers le rocher pour se désaltérer.

Cette scène, qui se rencontre non-seulement dans les catacombes, mais aussi sur les sarcophages et les verres dorés, était destinée à symboliser le baptême. Moïse était la figure de saint Pierre, qui, établi chef de l'Eglise, fait jaillir de *la pierre qui est Jésus-Christ* (I Cor., X, 4) les eaux de la vie éternelle. Cette interprétation est confirmée par quelques verres dorés où, comme dans l'exemple ci-contre, le nom de *Petrus* se trouve à côté du personnage frappant le rocher.

Les artistes chrétiens ont aussi quelquefois représenté Moïse recevant les tables de la loi, ou montrant la manne aux Hébreux, ou divisant les eaux de la Mer Rouge. Le passage de la Mer Rouge était la figure du baptême : *Per mare transitus*, dit saint Augustin, *baptismus est*.

6. **Elie enlevé au ciel** sur un char traîné par quatre chevaux. Le prophète tient son manteau qu'il donne à Elisée. Ce sujet, qui se rencontre le plus souvent sur les sarcophages, était destiné à rappeler aux chrétiens le dogme de la résurrection. Saint Jean Chrysostome y voit un symbole de la transmission de la doctrine et de la dignité de prophète d'Elie à Elisée.

7. **Tobie et le poisson.** Tobie est presque toujours représenté portant le poisson ou le retirant de l'eau. Le poisson

Tobie retirant le poisson.
Fresque du cimetière de Saint-Thrason.

était, dans la primitive Eglise, le symbole le plus connu et le plus répandu du Sauveur. De même que le poisson de Tobie délivra Sara du démon qui l'obsédait, et rendit la vue au vieux Tobie, de même Notre-Seigneur chassa le démon du monde et dissipa les ténèbres dans lesquelles l'humanité était plongée. — On ne peut pas confondre la scène de Tobie retirant le poisson de l'eau avec celle du pêcheur, représentée plusieurs fois sur les parois des chambres sépulcrales dites *des sacrements*, au cimetière de Saint-Calliste. Dans ces dernières peintures on voit un personnage retirant un poisson, pris à l'hameçon, du ruisseau même, formé par l'eau que Moïse fait jaillir du rocher. Cette scène est une figure du baptême.

8. **Le saint homme Job** est ordinairement représenté assis sur un monceau de fumier ou de cendre, dans l'attitude de la tristesse et de la mélancolie. Quelquefois il est entouré de sa femme et de ses amis. Cette scène rappelait aux fidèles le dogme de la résurrection, que Job avait professé dans les termes les plus clairs, lorsqu'il répondit à ses amis : « Je sais que mon Rédempteur est vivant, et que je ressusciterai

Le saint homme Job.
Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

au dernier jour. Je serai de nouveau revêtu de ma peau, et je verrai mon Dieu dans ma chair. Je le verrai moi-même, et non pas un autre ; et je le contemplerai de mes propres yeux : cette espérance repose dans mon sein. » Job, XIX. La scène de Job est très commune sur les sarcophages chrétiens des premiers siècles. Voyez ci-dessous (p. 124) la gravure représentant le sarcophage de Junius Bassus.

9. **Jonas**. Le prophète Jonas est un des personnages bibliques le plus fréquemment reproduits dans les fresques des catacombes, dans les bas-reliefs des sarcophages et sur les autres monuments chrétiens des premiers siècles. Les saints Pères sont unanimes à regarder l'histoire de Jonas comme la la figure de la résurrection de Jésus-Christ; ils basent leur interprétation sur les paroles mêmes du Sauveur : « Comme Jonas fut pendant trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine, de même le Fils de l'homme sera dans les entrailles de la terre pendant trois jours et trois nuits. » S. Matth., XII, 40. La résurrection du Christ étant le type et la garantie de la nôtre, l'histoire de Jonas était très apte à exciter dans l'âme des chrétiens des sentiments de foi et d'espérance et à leur inspirer le courage pour supporter avec résignation les persécutions dirigées contre eux.

Jonas avait été aussi le *prophète des gentils*. Les scènes de la vie de Jonas, et surtout celle où on le voit couché sous l'arbrisseau, symbolisaient donc aussi la vocation des gentils, la pénitence qui leur était prêchée, et la confusion des juifs égoïstes qui se prétendaient seuls appelés à la foi.

Jonas est représenté par les peintres des catacombes dans trois circonstances de sa carrière prophétique : 1° jeté à la mer

et englouti par un monstre marin ; 2° rejeté par le monstre sur le rivage; 3° couché sous l'arbrisseau. On introduit parfois dans cette dernière scène quelques légers changements en retraçant le prophète reposant tristement soit sous l'arbuste desséché soit sans aucun abri. Il n'est pas rare de trouver réunies, dans le même tableau, toutes les phases de cette histoire, comme dans l'exemple suivant que nous empruntons aux peintures du cimetière de Saint-Calliste.

Jonas sous l'arbrisseau. Jonas rejeté par le monstre. Jonas jeté à la mer.

Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

On a beaucoup discuté sur la nature du monstre qui engloutit Jonas et sur celle de la plante qui l'abrita contre les ardeurs du soleil. Quoi qu'il en soit, les artistes des premiers siècles ont toujours fait du poisson un monstre marin extraordinaire aux formes bizarres et fantastiques, et de l'arbrisseau, à peu près constamment, une courge ou citrouille garnie de feuilles et de fruits (1).

10. **Les trois jeunes Hébreux dans la fournaise.** Sidrach, Misach et Abdenago sont ordinairement représentés debout dans la fournaise et étendant les bras comme les personnes en prière. Ils sont souvent coiffés du bonnet phrygien; plus rarement ils ont la tête découverte. Presque toujours vêtus, ils portent une tunique tantôt unie, tantôt ornée de deux bandes de pourpre, que les anciens nommaient *clavi*. Cette scène était très propre à encourager les chrétiens persécutés en leur rappelant la délivrance miraculeuse des jeunes Hébreux. Elle était encore, d'après S. Irénée (liv. V, ch. 5) et Tertullien (*De resurr.*), un des nombreux symboles de la résurrection en usage chez les premiers chrétiens.

(1) Voyez dans Macarius, *Hagioglypta*, p. 211 et suiv., une dissertation très intéressante sur le *monstre marin* et l'*arbrisseau* de l'histoire de Jonas.

Les jeunes Hébreux dans la fournaise.
Fresque du cimetière de Saint-Hermès.

On représente aussi les jeunes Hébreux conduits devant la statue du roi Nabuchodonosor et sommés de l'adorer (Dan., III). Ils sont vêtus d'une tunique liée au-dessus des hanches, et coiffés du bonnet phrygien. L'un d'eux a ordinairement les mains liées par devant; les autres ont les mains libres. Nabuchodonosor, en costume d'empereur romain, se trouve à côté d'eux montrant du doigt son propre buste placé au sommet d'une colonne; il semble par ce geste intimer aux Israélites l'ordre de se prosterner. Un personnage, vêtu en soldat romain, mais portant le bonnet phrygien, se tient debout près du roi.

11. **Daniel dans la fosse aux lions.** Ce sujet est encore un de ceux qui se rencontrent très fréquemment dans les fresques des catacombes. L'histoire du prophète nous est racontée dans les livres saints (Dan., ch. XIV). Daniel avait empoisonné le dragon adoré par les Babyloniens; il fut, à cause de la mort du faux dieu, précipité dans la fosse aux lions. Il y resta

six jours sain et sauf. Le prophète, ordinairement dépouillé de ses habits, lève les mains au ciel dans l'attitude de la prière. Deux lions sont à ses côtés, bien que le texte sacré en mentionne sept.

Daniel dans la fosse aux lions.
Fresque du cimetière de Sainte-Priscille.

Les chrétiens, en retraçant cette scène, se proposaient le même but que dans la reproduction des jeunes Hébreux au milieu des flammes. Daniel, comme ces jeunes Israélites, avait échappé miraculeusement à la rage de ses persécuteurs ; et, pour cette raison, était aussi un symbole de la résurrection glorieuse qui attend les chrétiens persévérants.

12. **Notre-Seigneur Jésus-Christ.** La première question qui se présente ici est celle de l'existence des portraits authentiques du Sauveur. Existait-il, aux premiers siècles, des images contemporaines retraçant les traits de l'Homme-Dieu? — Il serait difficile, croyons-nous, de prouver que, même au temps des apôtres, les fidèles aient possédé des peintures ou des sculptures reproduisant, d'une manière plus ou moins fidèle, l'image de Notre-Seigneur. En effet, les monuments historiques des premiers siècles gardent un silence complet sur l'existence de ces objets. Ce n'est que dans des écrits d'une date beaucoup plus récente, et dont l'autorité est nulle, ou pour le moins fort suspecte, que sont mentionnés les portraits de Jésus-Christ appelés *acheiropoiètes*, c'est-à-dire *faits sans le concours de la main de l'homme*, (tels que le voile de Sainte-Véronique ou Sainte-Face, le portrait que Notre-Seigneur lui-même aurait envoyé au roi Abgare) et les portraits attribués à saint Luc, à Nicodème ou à Pilate.

Depuis le deuxième jusqu'à la fin du quatrième siècle les Pères de l'Eglise affirment généralement que Jésus-Christ, fidèle en tout point au rôle d'humiliation qu'il avait embrassé pour la rédemption du genre humain, s'était revêtu d'une forme corporelle abjecte et dénuée de beauté. Ils s'appuyaient principalement sur deux textes du prophète Isaïe, qui dit du Sauveur : « Il paraîtra sans gloire devant les hommes, et dans une forme méprisable. » (LII, 14) ; et : « Il est sans forme et sans beauté » (LIII, 2). Celse aussi reprochait aux chrétiens d'adorer un homme aux formes laides. Vers la fin du quatrième siècle, et surtout pendant les siècles suivants, cette opinion fut combattue par un grand nombre de Pères soutenant que, sous le rapport du corps comme de l'âme, Notre-Seigneur fut le plus beau des enfants des hommes, comme il est dit dans le psaume XLIV : « Vous surpassez en beauté tous les enfants des hommes. » Au huitième siècle, saint Jean Damascène se prononça énergiquement en faveur de la beauté du Christ, et nous le décrit dans les termes suivants : « Taille élevée, sourcils abondants, œil gracieux, nez bien proportionné, chevelure bouclée, attitude légèrement courbée, couleur élégante, barbe noire, visage ayant la couleur du froment comme celui de sa mère, doigts longs, voix sonore, parole suave. » Cette description s'accorde assez bien avec celle que, selon une tradition reçue du cinquième au huitième siècle, Lentulus, proconsul de la Judée avant Hérode, aurait envoyée au sénat romain. Ce portrait, bien qu'apocryphe, n'en est pas moins intéressant, parce qu'il correspond au type traditionnel adopté plus tard par les peintres chrétiens. « Dans ce temps, dit Lentulus, apparut un homme, qui vit encore et qui est doué d'une grande puissance : son nom est Jésus-Christ. Ses disciples l'appellent Fils de Dieu ; les autres le regardent comme un prophète puissant. Il rappelle les morts à la vie ; il guérit les malades de toute espèce d'infirmités et de langueurs. Cet homme est d'une taille haute et bien proportionnée ; sa physionomie est sévère et pleine de vertu, de façon qu'à le voir on puisse l'aimer et le craindre aussi. Les cheveux de sa tête ont la

couleur du vin, et, jusqu'à la naissance des oreilles, sont droits et sans éclat. Mais des oreilles aux épaules, ils brillent et se bouclent. A partir des épaules, ils descendent sur le dos, distribués en deux parties à la façon des Nazaréens. Front pur et uni, figure sans tache et tempérée d'une certaine rougeur, physionomie noble et gracieuse. Le nez et la bouche sont irréprochables. La barbe est abondante, de la couleur des cheveux, et fourchue. Les yeux sont bleus et très brillants. A reprendre et à blâmer, il est redoutable ; à instruire et à exhorter, il a la parole aimable et caressante. La figure est d'une gravité et d'une grâce merveilleuses. Personne ne l'a vu rire une seule fois ; mais on l'a vu plutôt pleurer. Elancé de corps, il a les mains droites et longues, les bras charmants. Grave et mesuré dans ses discours, il est sobre de paroles. De figure, il est le plus beau des enfants des hommes. »

Dans les catacombes on représentait ordinairement le Sauveur sous la forme symbolique du bon Pasteur, ou bien opérant des miracles, tels que la multiplication des pains et la résurrection de Lazare. Rarement les images du Rédempteur se trouvent isolées ; celles qu'on rencontre datent de la période des visites pieuses, et présentent tous les caractères des peintures postérieures d'un ou de plusieurs siècles à la conversion de Constantin.

13. **Le bon Pasteur.** Notre-Seigneur lui-même s'était comparé au bon pasteur. « Je suis le bon pasteur, dit-il, et je connais mes brebis. » (S. Jean, X, 14). Et dans une autre occasion énumérant les qualités du bon berger : « Qui est celui d'entre vous, demande-t-il aux juifs, qui, possédant cent brebis, et en ayant perdu une, ne laisse les quatre-vingt-dix-neuf autres dans le désert, pour s'en aller après celle qui s'est perdue, jusqu'à ce qu'il la trouve. Et lorsqu'il l'a trouvée, il la place sur ses épaules pour la ramener au bercail. » (S. Luc, XV, 4 et 5). C'était sous le charme de cette riante parabole que l'Eglise, dès son berceau, aimait à rappeler aux fidèles la grandeur et les effets de la miséricorde divine. Aussi l'on peut dire, sans exagération aucune, que

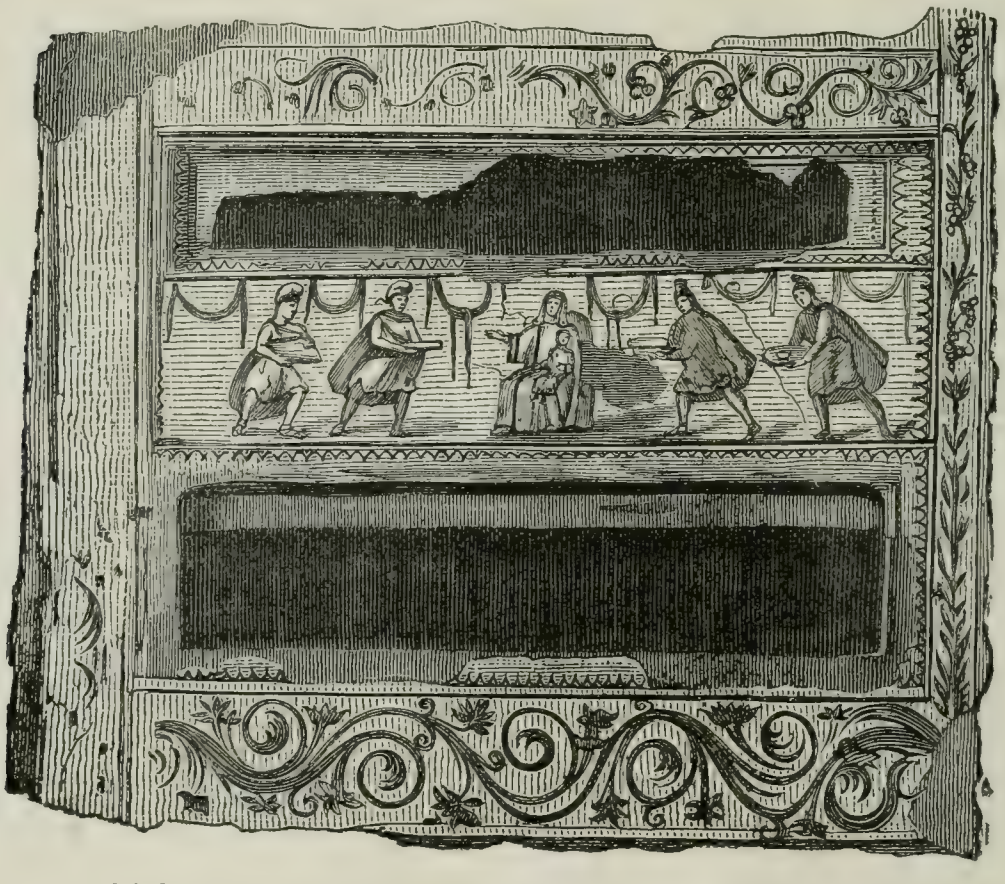
de toutes les figures symboliques, c'est celle du bon Pasteur qui est le plus souvent reproduite dans les différents cimetières de la Ville Eternelle. On la retrouve dans tous les pays et sur tous les genres de monuments chrétiens, tels que lampes, sarcophages, pierres sépulcrales, verres dorés, etc.

Le bon Pasteur est représenté communément sous la figure d'un jeune homme imberbe et ayant les cheveux courts. Il porte une tunique descendant à peine jusqu'aux genoux, relevée par une ceinture à la hauteur des reins. Quelquefois la tunique, comme chez les esclaves, n'a qu'une manche ; parfois aussi elle est recouverte de la pèlerine en cuir ou *scortea*. Les jambes sont enveloppées d'une espèce de réseau, *fasciae crurales*. Le plus souvent le bon Pasteur, ramenant la brebis égarée sur ses épaules, est placé entre deux arbres sur lesquels sont perchés des oiseaux. Une ou plusieurs brebis l'accompagnent parfois et se pressent autour de lui. Ses principaux attributs sont le *pedum* ou bâton pastoral, le *syrinx* ou flûte à sept tuyaux, et le *mulctra* ou vase à lait. Tantôt ces objets sont tenus à la main ou portés au bras, tantôt ils sont déposés aux côtés du bon Pasteur. Voyez les gravures des pages 77 et 78.

14. **La sainte Vierge Marie.** Il en est des images de la sainte Vierge comme de celles du Sauveur; nous n'en possédons aucune qui soit authentique ou contemporaine : « Nous ne connaissons pas les traits de la Vierge Marie, » dit saint Augustin. Les artistes chrétiens se sont efforcés, dans la mesure de leurs forces, de réaliser dans les images de Marie ce caractère que saint Ambroise appelle la forme même de l'honnêteté, *figura probitatis*. Ils ont presque toujours représenté la Mère de Dieu sous les traits d'une jeune personne dont la tête est couverte d'un voile encadrant le visage et retombant sur les épaules. Lorsque Marie est sans voile, ses cheveux sont relevés au-dessus du front, où ils se divisent en deux boucles opposées. Son vêtement ordinaire est une tunique en forme de dalmatique, ornée de deux bandes de couleur, et quelquefois aussi de disques en métal ou de rondelles en étoffe vivement coloriée, appelés *calliculae*.

La sainte Vierge est figurée de deux manières dans les peintures des catacombes, sur les verres dorés et les sarcophages chrétiens des premiers siècles. Le plus souvent elle est assise et tient son Divin Fils sur les genoux; on la voit aussi, mais plus rarement, debout dans l'attitude de la prière.

Lorsqu'elle est représentée de la première manière, elle est régulièrement assise sur un siége semblable aux chaires épiscopales que l'on trouve dans les chapelles souterraines des catacombes, et presque toujours entourée des mages qui, debout, offrent leurs dons à l'Enfant. Ceux-ci, ordinairement au nombre de trois, sont vêtus d'une tunique courte et ceinte, au-dessus de laquelle ils portent souvent une espèce de chlamyde ou petit manteau; leur tête est coiffée du bonnet phrygien. Rarement les mages sont au nombre de deux, ou



L'adoration des mages. — Fresque du cimetière de Domitille.

de quatre, comme dans la fresque ci-dessus qui a été découverte au cimetière de Domitille, et que nous reproduisons d'après l'ouvrage publié par le chevalier de Rossi sur les

images de la sainte Vierge trouvées dans les catacombes (1). M. de Rossi estime que cette peinture est du IIIe siècle.

Nous donnons aussi l'image de la même Vierge sur une échelle un peu plus grande. Cette gravure donnera une idée

La Vierge avec l'Enfant. — Fresque du cimetière de Domitille.

aussi exacte que possible du système de peinture suivi par les premiers artistes chrétiens dans les fresques des catacombes.

L'adoration des mages rappelait aux fidèles trois dogmes

(1) Voyez sur le nombre des mages dans les peintures et les sculptures chrétiennes des premiers siècles, DE ROSSI, *Images choisies* etc. p. 11 et suiv. — La sainte Vierge avec l'Enfant est aussi très souvent figurée sur les sarcophages; les mages n'y sont jamais qu'au nombre de trois.

importants : la vocation des gentils, la divinité de Notre-Seigneur, et la maternité divine de Marie.

Lorsque les mages ne figurent pas autour de la Vierge assise, d'autres signes indiquent qu'il ne faut pas voir dans ce groupe une mère et un enfant quelconque, mais bien la sainte Vierge avec son Divin Enfant. Il y a d'abord le siége ou *cathedra* qui caractérise quelquefois la représentation de la sainte Vierge tenant l'Enfant ; d'autres fois c'est une étoile ou un prophète qui accompagne la Mère de Dieu. On trouve même ces deux derniers signes réunis, comme dans l'exemple suivant, emprunté au cimetière de Sainte-Priscille. Cette

La sainte Vierge avec l'Enfant. — Fresque du cimetière de Sainte-Priscille.

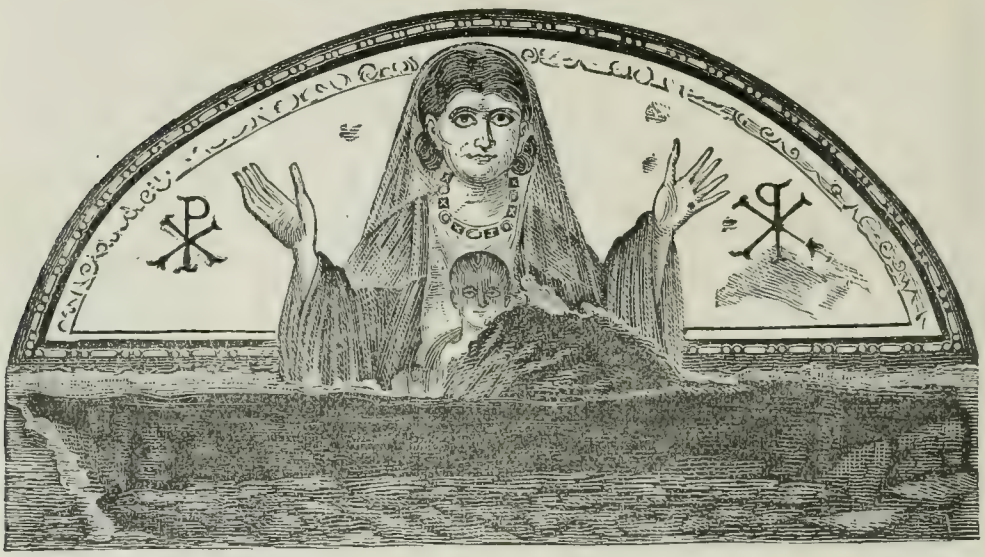
peinture, que M. de Rossi croit de la fin du Ier ou du commencement du IIe siècle de notre ère, est la plus ancienne image de la sainte Vierge que nous connaissions.

Les premiers chrétiens représentaient aussi la sainte Vierge, avec ou sans l'Enfant, sous la forme d'une *orante*, c'est-à-dire debout et levant les bras comme une personne dans l'attitude de la prière. Il est même des auteurs qui ont cru voir la Mère du Sauveur dans le plus grand nombre des figures d'orantes qu'on rencontre en très grand nombre dans les catacombes. Voici comment s'exprime à ce sujet le chevalier de Rossi : « On ne saurait vraiment nier qu'en peignant leur *orante* les premiers chrétiens aient souvent voulu représenter la Vierge Marie. Pour ne pas multiplier les preuves, il me suffira de citer les coupes de verre (1) ainsi que le célèbre marbre de Saint-Maximin en Provence (2) : ces monuments portent le nom même de la sainte Vierge gravé sur la tête de l'orante. Mais on ne saurait nier non plus que souvent l'orante représente soit une martyre soit une fidèle morte, et que plus d'une fois encore elle personnifie l'Eglise. Lors donc qu'il n'y a point de nom inscrit autour de la tête et que nous ne découvrons aucun signe capable de nous faire reconnaître la femme en prière, la question reste indécise. Pour un grand nombre d'images de ce genre qui, selon l'intention des premiers fidèles, représentaient la sainte Vierge, nous pouvons soupçonner cette intention, mais nous ne pouvons point la démontrer. » *Images choisies*, p. 5.—Voici la gravure d'une Vierge, dans l'attitude d'une orante et accompagnée de l'Enfant Jésus, découverte, en 1840, dans le tympan d'un *arcosolium*, au cimetière de Sainte-Agnès. Cette fresque date très probablement du IVe siècle. La Vierge porte un voile : son cou est orné d'un riche collier; elle a, par dessus sa tunique, un *pallium* ou *stola* de matrone, qui, retombant symétriquement sur ses bras, paraît former deux

(1) Nous donnerons ci-dessous, en parlant des verres dorés, deux exemples de cette représentation.

(2) Voyez le dessin que donne de ce marbre l'éditeur des *Hagioglypta* de Macarius, p. 36.

larges manches, et elle lève les mains comme une orante. Son Fils est assis sur ses genoux ; mais on n'en voit que le buste, aujourd'hui à demi effacé. A chaque côté de la Vierge, à la



La sainte Vierge en orante. — Fresque du cimetière de Sainte-Agnès.

hauteur de ses mains, se trouve le monogramme du nom du Christ. Toute la fresque est maculée de taches noires.

Il résulte des observations précédentes, que plusieurs images de la sainte Vierge sont antérieures au quatrième siècle. Ce seul fait, dûment constaté de nos jours, suffit à lui seul pour réfuter l'assertion calomnieuse de Basnage et des protestants, qui prétendent qu'on n'a commencé à peindre la Vierge qu'après le concile d'Ephèse, célébré en 431. Il réfute aussi l'opinion de quelques auteurs catholiques qui attribuent à un canon du concile d'Ephèse l'origine des images de Marie tenant l'Enfant Jésus sur les genoux ou dans les bras.

15. **Jésus-Christ multipliant les pains.** Les chrétiens, en retraçant cette scène sur les parois des catacombes, les verres dorés et les sarcophages, avaient l'intention de figurer la sainte Eucharistie, dans laquelle s'opère la multiplication mystique du pain céleste, destiné à être la nourriture de nos âmes.

Le Sauveur est représenté communément sous la figure

d'un jeune homme imberbe, vêtu de la tunique, souvent ornée de deux bandes de pourpre, et du manteau. Il tient de la main droite, comme signe de sa puissance divine, une verge avec laquelle il touche une des corbeilles placées à ses pieds, au nombre de cinq, six ou sept. Il n'est pas rare de voir figurer aussi des poissons dans la composition de cette scène. D'abord, dans chacune des multiplications miraculeuses des pains, rapportées par saint Marc (VI, 36-44, et VIII, 1-9), le Sauveur, en même temps que des pains, multiplia aussi des poissons; ensuite, le poisson était, pendant les premiers siècles, le symbole le plus en usage pour désigner le Sauveur.

Multiplication miraculeuse des pains.
Fresque du cimetière *ad duas lauros*.

16. **Le paralytique guéri** est représenté ordinairement au moment où, quittant la piscine probatique, il emporte son grabat sur le dos. Il est régulièrement vêtu d'une tunique ceinte, et porte une espèce de caleçon. Le grabat des Romains consistait en un réseau de cordes tendu sur un châssis de bois, simple et peu élevé.

Le paralytique emportant son grabat.
Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

Quelques auteurs ont cru que la guérison du paralytique symbolisait la rémission, par le sacrement de pénitence, du péché commis

après le baptême. D'autres y ont vu un symbole de la résurrection. Après les découvertes récentes qu'on a faites au cimetière de Saint-Calliste, il paraît presque certain que cette scène était une figure du baptême. En effet, elle rappelait aux fidèles la *piscine probatique* et les guérisons miraculeuses opérées par la vertu divine communiquée aux eaux de cette fontaine.

17. **Résurrection de Lazare.** Rien de plus propre pour rappeler aux fidèles le dogme de la résurrection future que la résurrection de Lazare par le Divin Sauveur.

Jésus ressuscitant Lazare est représenté de la même manière que dans le miracle de la multiplication des pains. La verge que le Sauveur tient à la main touche la tête de Lazare. Quelquefois le Sauveur n'a pas de verge; dans ce cas, il bénit le mort *à la manière latine* (1), ou lui impose les mains sur la tête. Lazare est habituellement figuré comme une petite momie enveloppée de bandelettes, la tête couverte d'un suaire laissant la face libre, conformément à la descrip-

La résurrection de Lazare. — Fresque du cimetière *ad duas lauros*.

(1) Dans la bénédiction dite *à la manière latine*, le pouce, l'index et le médius sont levés, tandis que les deux derniers doigts sont repliés sur la paume de la main. Dans la bénédiction *à la manière grecque*, la main qui bénit rapproche le pouce de l'annulaire qui est courbé vers la paume de la main; l'index, le médius et le petit doigt sont levés.

tion que nous donne l'Evangile : « Le mort sortit ayant les pieds et les mains liés de bandelettes et le visage entouré d'un suaire. » S. Jean, XI, 44. Le cadavre est placé dans une position verticale, à l'entrée du tombeau, qui a la forme d'un édicule ou petit temple. Au cimetière de Saint-Calliste on trouve deux exemples de cette scène, dans lesquels Lazare, ressuscité et débarrassé des bandelettes, se trouve debout devant le portique figurant le tombeau.

Quant aux proportions données aux deux personnages, il faut remarquer que la taille du Sauveur l'emporte de beaucoup sur celle de Lazare; ce dernier même est souvent figuré par un enfant. Les artistes chrétiens voulaient marquer de cette manière la supériorité du Christ. Cette même disproportion existe ordinairement dans toutes les scènes où le Sauveur intervient opérant un miracle.

18. **Sept apôtres assis à table et ayant devant eux des poissons et des pains.** Ce sujet se rencontre plusieurs fois, au cimetière de Saint-Calliste, dans une série de chambres sépulcrales dont les peintures font allusion aux sacrements

Sept apôtres devant une table. — Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

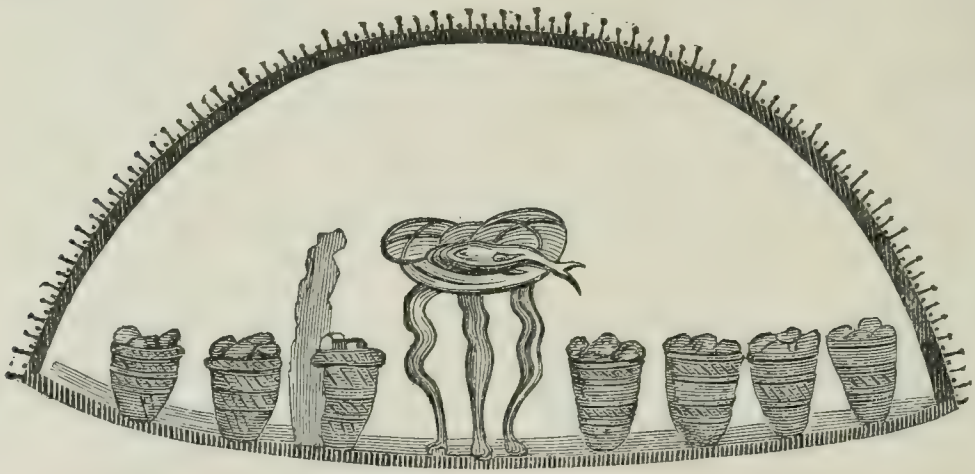
du baptême et de l'Eucharistie. On le voit aussi dans d'autres catacombes, par exemple, dans celle de Sainte-Agnès.

Il rappelle l'apparition de Notre-Seigneur ressuscité à sept apôtres sur les bords du lac de Tibériade. Saint Jean (XXI, 1-14) raconte comment le Sauveur nourrit miraculeusement ces apôtres en leur servant du pain et des poissons. Les sept personnages sont assis, ou plutôt étendus

sur des lits selon l'usage des anciens, devant une table en en forme d'hémicycle. Sur la table sont posés un ou deux plats avec des poissons ; sept, huit ou douze corbeilles remplies de pain se trouvent à terre devant la table.

Cette scène fait évidemment allusion à la sainte Eucharistie. En effet, comme nous l'avons déjà fait remarquer, le poisson était, pendant les trois premiers siècles, le symbole le plus répandu de Notre-Seigneur Jésus-Christ ; le pain rappelait les espèces sacramentelles.

On peut encore rapporter à cette scène la peinture du cimetière de Saint-Calliste où l'on voit une table, en forme



Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

de trépied, couverte de trois pains et d'un poisson, placée entre sept corbeilles remplies de pain.

19. **Jésus-Christ entouré de ses disciples.** Deux traits principaux de la vie du Sauveur, reproduits sur les parois des catacombes, nous montrent Jésus-Christ avec ses disciples : ce sont l'enseignement donné aux apôtres et la célébration de la dernière Cène. — Notre-Seigneur entre les apôtres saint Pierre et saint Paul se rencontre très rarement dans les peintures souterraines ; c'est surtout sur les verres dorés que cette représentation est commune.

20. **Notre-Seigneur et les deux Testaments.** Entre les diverses manières de figurer l'ancien et le nouveau Testament, celle qui représente le Sauveur assis entre deux *scrinia*, *cistae* ou coffrets remplis de *volumina*, volumes ou rou-

leaux, est une des principales. Nous donnons ci-contre un exemple de cette représentation, emprunté au cimetière de Sainte-Agnès. Le geste du Sauveur, presque semblable à celui de la bénédiction à la manière latine, est le geste oratoire en usage chez les anciens. Les volumes ou rouleaux sont au nombre de sept, sans doute dans une intention symbolique.

Notre-Seigneur entre les deux Testaments.
Fresque du cimetière de Sainte-Agnès.

Les peintures bibliques qui se rencontrent plus rarement dans les catacombes, sont les suivantes : 1° David armé de la fronde ; 2° l'Annonciation ; 3° Jésus-Christ au milieu des docteurs ; 4° le baptême du Sauveur ; 5° l'aveugle guéri ; 6° les vierges prudentes ; et 7° saint Pierre et le coq (1).

21. **Scènes empruntées à l'histoire ecclésiastique.** Ces scènes sont d'une rareté excessive dans les peintures des trois premiers siècles. Aussi, M. de Rossi ne craint-il pas d'affirmer que la *seule* peinture de cette espèce, connue jusqu'aujourd'hui, se trouve au cimetière de Saint-Calliste. Elle représente un martyr comparaissant devant le juge.

22. **Administration du sacrement de baptême.** Au cimetière de Saint-Calliste on rencontre plusieurs fois cette représentation. Un homme d'un âge mûr pose la main droite

(1) On ne connaît jusqu'ici qu'un seul exemple de *peinture* où les vierges folles soient représentées avec les vierges prudentes. Saint Pierre avec le coq n'a aussi été trouvé qu'une seule fois dans les fresques. Cette dernière scène se rencontre assez souvent sur les sarcophages.

sur la tête d'un enfant placé dans l'eau jusqu'aux genoux. L'administration du sacrement, dans une de ces peintures, a lieu dans le torrent même formé par l'eau jaillissant du rocher battu par Moïse. Cette circonstance n'est pas fortuite, mais elle a une signification symbolique intimement liée à celle de la scène même où le libérateur du peuple hébreu est représenté frappant le rocher. En effet, comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 85, la source qui s'échappe du rocher symbolise les eaux vivifiantes du baptême.

L'administration du Baptême.
Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

La faible immersion de l'enfant et l'infusion de l'eau sur la tête de celui-ci par le ministre du sacrement prouvent à l'évidence qu'au moins depuis le commencement du IIIe siècle, le baptême par infusion était en usage dans l'Eglise d'Occident.

23. **Images de saints.** Les images des saints ne se rencontrent que dans les cryptes historiques ou les chambres sépulcrales fréquentées pendant la période des visites pieuses. On peut poser en règle générale que toutes sont postérieures à la conversion de Constantin. Cette règle n'est pas seulement établie par les témoignages historiques, elle l'est aussi par les caractères iconographiques mêmes d'un grand nombre de ces images. Plusieurs sont ornées du nimbe, qui n'a été attribué aux saints qu'à la fin du Ve ou au commencement du VIe siècle; elles présentent en outre tous les caractères des peintures byzantines des VIe, VIIe et VIIIe siècles.

24. **Orphée jouant du luth.** Cette scène, empruntée à la mythologie, se rencontre ça et là dans les peintures des catacombes et sur les monuments chrétiens des premiers siècles. Quelquefois Orphée, coiffé du bonnet phrygien et portant l'*anaxyris* (espèce de caleçons brodés qui se prolongent jusqu'aux pieds), est assis entre deux arbres, sur lesquels sont perchés un paon et d'autres oiseaux, captivés par les sons harmonieux qu'il tire de son instrument. Des lions, des ours, des panthères et des serpents, représentant les animaux sauvages, se trouvent d'un côté du chantre de la Thrace; de l'autre, on voit des animaux domestiques. D'autres fois, comme dans l'exemple que nous donnons, Orphée se trouve simplement entre deux animaux.

Orphée jouant du luth.
Fresque du cimetière de Saint-Calliste.

Chez les premiers chrétiens, Orphée adoucissant les bêtes féroces aux sons de la lyre était un symbole du Sauveur domptant les passions des hommes et les attirant par le charme de sa doctrine. Dans le traité intitulé : *Cohortatio ad gentes*, Clément d'Alexandrie, après avoir raconté la légende d'Orphée et le pouvoir qu'on attribuait à ses chants, fait voir que la parole du Christ a bien plus de force et de vertu. « La puissance de mon chantre (le Christ), dit-il, ne se borne pas à de si vulgaires prodiges; il est venu, comme un libérateur, rompre la dure servitude, briser la tyrannie que le démon faisait peser sur les hommes; et, nous attirant doucement sous le joug suave et bienfaisant de la religion et de la piété envers Dieu, il rappelle vers le ciel, notre véritable patrie, nos cœurs inclinés vers la terre. Lui seul, oui, seul

de tous les Orphées, il a su dompter les animaux les plus difficiles à vaincre, c'est-à-dire les hommes. Les oiseaux, qui représentent les hommes légers; les serpents, qui sont les traîtres; les lions, les rapaces. Les pierres, les rochers, les arbres, ce sont les insensés; mais plus insensible que les rochers est l'homme entravé par l'ignorance. Eh bien ! toutes ces bêtes si cruelles, ces pierres dures, les chants célestes de notre Sauveur les ont transformées en hommes pleins de mansuétude. Voyez quelle est la puissance des accents du nouvel Orphée, qui des pierres a fait des hommes, et des bêtes féroces a fait des hommes doux et débonnaires. »

25. **Personnification des quatre saisons.** Les premiers chrétiens reproduisaient de différentes manières ces personnifications sur les parois des catacombes et sur les sarcophages. Tantôt ils les représentaient par des personnes occupées aux travaux des champs correspondants aux différentes saisons, tantôt par les produits propres à chacune d'elles. Ces produits étaient quelquefois placés dans des cornes d'abondance, des corbeilles ou des plateaux, et portés par des figures humaines ou des génies ailés.

Les saisons symbolisaient aux yeux des chrétiens la résurrection future. « Dieu, dit Tertullien, étale de toutes parts le témoignage et le modèle de la résurrection. Chaque jour la lumière s'éteint et se rallume; sans cesse les ténèbres lui succèdent et lui font place; les astres expirent et revivent; les saisons finissent et se renouvellent. » *Apol.*, ch. 48. La vicissitude des saisons offrait donc l'emblème de l'instabilité de la vie de l'homme; leur retour successif annonçait le retour de la mort à la vie.

Ce sont là les principaux types qui forment la *série* ou le *cycle* des peintures à sujets que l'on rencontre dans les catacombes de Rome. Ces types peuvent, comme on le voit, être subdivisés en trois classes principales, selon que leurs sujets sont empruntés à la Bible, à l'histoire ecclésiastique ou à la mythologie. Les premiers (nos 1-20) pourraient être appelés *bibliques*, les suivants (nos 21-23) *ecclésiastiques*, et les derniers (nos 24 et 25) *mythologiques*.

Nous terminons ces réflexions sur les peintures à sujets par deux remarques :

1° Dans les catacombes, qui aux temps de la persécution servaient de lieu de sépulture aux martyrs, la plupart des peintures reproduisent des scènes touchantes et gracieuses; quelques-unes seulement contiennent une allusion aux tourments des martyrs. A cette dernière classe appartiennent entre autres les scènes représentant les Hébreux dans la fournaise et Daniel dans la fosse aux lions; elles avaient pour but de relever le courage et faire naître la confiance dans la protection divine; car elles rappelaient aux chrétiens d'abord la délivrance miraculeuse de ces jeunes héros, et ensuite, d'une manière indirecte, le dogme de la résurrection.

2° Il résulte de ce que nous venons de dire que le décret du concile d'Elvire, célébré en 305 (1), qui paraît, à la première lecture, prohiber aux chrétiens l'usage des peintures dans les églises, n'est qu'une mesure prise exceptionnellement et provoquée par les circonstances. C'est donc à tort que les protestants et les iconoclastes se sont prévalus de cette défense pour proscrire le culte des images. L'unique motif qui fit porter ce décret fut le désir de soustraire les peintures sacrées au danger de la profanation au moment où l'Eglise se trouvait sous la menace de la persécution de Dioclétien.

c) Symboles.

Aux premiers siècles de l'Eglise, les principaux dogmes de la foi chrétienne étaient tenus cachés à tous ceux qui n'avaient pas reçu le baptême. Cette coutume ou cette règle, qui défendait de manifester la doctrine de l'Eglise à ceux qui n'étaient point initiés, s'appelait la *discipline du secret, disciplina arcani*. Elle avait principalement pour objet les mystères les plus augustes du christianisme, tels que les dogmes de la très sainte Trinité et de l'Incarnation. Les sacrements aussi tombaient, sans exception, sous la loi du secret. Voici

(1) Voici le texte du décret : *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*. Conc. Illib., can. 57.

un passage remarquable de saint Cyrille de Jérusalem relatif à la discipline du secret : « Jamais, dit-il, il ne fut parlé à un gentil quelconque du mystère caché du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Nous n'en parlons pas même ouvertement devant les catéchumènes; mais nous en parlons souvent d'une manière occulte, de telle sorte que les fidèles, qui savent la chose, comprennent, et que ceux qui l'ignorent ne soient point scandalisés d'une révélation prématurée. » *Catech.* VI (1). Ceux qui sont plus ou moins familiarisés avec la lecture des saints Pères connaissent les formules : *Norunt fideles, les initiés et les fidèles savent, je m'adresse aux fidèles,* qu'on employait en parlant des dogmes devant une assemblée composée de baptisés et de catéchumènes.

C'est dans cette loi de l'Eglise primitive que nous trouvons l'origine des signes symboliques dont nous allons parler.

Les premiers chrétiens se servaient des symboles, d'abord pour soustraire à la dérision des gentils les plus augustes vérités de la religion, ensuite comme *tessères*, ou signes de ralliement auxquels ils se reconnaissaient entre eux.

Les plus anciens de ces symboles, les plus respectables et les plus faciles à interpréter avec une entière certitude, sont ceux que Clément d'Alexandrie mentionnait déjà au IIe siècle et qu'il recommandait aux fidèles de son temps comme types des anneaux à cachets : la colombe, le poisson, la barque, la lyre et l'ancre. La pierre gravée ci-contre qui remonte au

Pierre gravée du IIe siècle.

(1) Saint Cyrille de Jérusalem a écrit plusieurs instructions qui ont reçu le nom de *catéchèses*. Elles sont divisées en deux sections : les unes, destinées aux catéchumènes, gardent le silence sur les principaux dogmes de la religion et surtout sur le saint Sacrement de l'Eucharistie; les autres, faites pour les fidèles baptisés, exposent ouvertement les mystères. En parlant des catéchèses des fidèles, saint Cyrille s'exprime dans les termes suivants : « Lorsque la catéchèse est récitée, si un catéchumène vient vous demander : Que disaient les docteurs? ne dites rien à cet homme du dehors. » *Préface des catéchèses.*

IIe siècle, donne plusieurs des symboles les plus anciens : l'ancre entre deux poissons, le poisson isolé, le mot ΙΧΘΥϹ inscrit dans le champ, la croix en *tau* surmontée d'une colombe portant un rameau d'olivier, un agneau, une barque avec un mât en forme de *tau*, et enfin le bon Pasteur.

Nous examinerons ceux d'entre les symboles qui présentent le plus d'intérêt.

1° **Le poisson.** Pendant les trois premiers siècles de l'Eglise, le poisson était un des symboles les plus répandus parmi les chrétiens pour signifier le Sauveur. Il était employé de deux manières, d'abord comme nom, ensuite comme figure. Le mot grec ΙΧΘΥϹ, *ichtus*, qui signifie *poisson*, fournit les initiales des mots Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ, c'est-à-dire *Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur*. Comme on le voit, ce mot se prêtait admirablement pour exprimer le nom de Jésus-Christ, ses deux natures et sa qualité de Sauveur. Le poisson représenté sur les monuments peints ou sculptés avait la même signification ; il était un signe hiéroglyphique rappelant aux chrétiens le mot ΙΧΘΥϹ et toutes les vérités qu'il symbolisait. Dans la suite, les saints Pères ont rattaché beaucoup de souvenirs à ce signe mystérieux. En effet, le poisson rappelait les faits évangéliques les plus populaires : les apôtres étaient des pêcheurs ; Jésus-Christ avait multiplié les pains et les poissons et procuré aux disciples une pêche miraculeuse. Ensuite, comme le poisson naît dans l'eau et ne peut vivre hors de l'eau, de même le chrétien puise la véritable vie dans les eaux du baptême. Les fidèles voyaient donc en quelque sorte leur propre image dans le symbole du poisson ; aussi se donnaient-ils le nom de *pisciculi*, petits poissons.

L'acrostiche ΙΧΘΥϹ et le poisson symbolique se rencontrent dans les peintures et les épitaphes des catacombes ; mais c'est surtout sur les pierres gravées et les objets portatifs à l'usage de la piété des premiers chrétiens, qu'ils étaient fréquents.

Sur les parois d'une des chambres sépulcrales du cimetière de Saint-Calliste on voit retracé jusqu'à deux fois l'image d'un poisson nageant dans l'eau et portant sur le

dos une corbeille couverte de pains à sa partie supérieure, dans laquelle on remarque à l'intérieur, à travers un treillis, un objet rouge ressemblant à un petit vase de verre rempli de vin. L'ouverture du treillis est marquée dans notre gravure par une teinte plus foncée. « Lorsque j'aperçus pour la première fois cette peinture, dit le chevalier de Rossi, je me rappelai immédiatement les paroles de saint Jérôme : *Nihil illo ditius qui corpus Domini in canistro vimineo, et sanguinem portat in vitro*, c'est-à-dire : *Il n'y a pas de plus riche que celui qui porte le corps du Seigneur dans une corbeille d'osier, et son sang dans un vase de verre.* Cette représentation est un des plus beaux symboles de la sainte Eucharistie. En effet, dans d'autres peintures, que tous cependant regardent comme renfermant une allusion évidente à la sainte Eucharistie, on trouve des pains isolés, ou des pains et des poissons frits; dans cette peinture, au contraire, le poisson est représenté vivant, et nous fait penser aux paroles de saint Paulin, nommant le Sauveur *le pain véritable et le poisson de l'eau vive; panis ipse verus et aquae vivae piscis.* »

Fresque de Saint-Calliste.

2. **L'ancre et la croix.** La croix ne paraît dans les monuments chrétiens des quatre premiers siècles que sous une forme dissimulée. L'ancre, qui était en même temps un symbole de l'espérance, servait, dès le premier siècle, à rappeler aux fidèles le signe de la rédemption. Tertullien atteste que le *tau* des Grecs et le T des Latins étaient aussi, quoique rarement, employés comme symboles de la croix. Voyez les gravures des pages 40 et 108. Une autre forme dissimulée de la croix en usage au troisième siècle, non-seulement en Italie mais aussi en Grèce et en Asie, est la suivante : 卐.

3. **L'agneau** a été employé dès les premiers siècles pour représenter Notre-Seigneur Jésus-Christ. Dans les plus anciennes peintures, il est quelquefois accompagné du vase à lait, qu'il porte soit sur le dos, soit suspendu au bâton

pastoral, comme dans l'exemple ci-dessous. Cette représentation, évidemment destinée à rappeler la sainte Eucharistie, offre une grande analogie avec celle où le poisson porte sur le dos une corbeille de pain (p. 110).

Fresque du cimetière de Domitille.

Dans la partie la plus ancienne du cimetière de Saint-Calliste on trouve le vase à lait posé sur un tertre entre deux agneaux. Ces agneaux, comme ceux que l'on voit dans la scène du bon Pasteur, symbolisent probablement les apôtres ou les chrétiens en général.

A partir du IVe siècle les agneaux ont été souvent employés comme symboles des apôtres.

4. **Les orantes.** Les premiers chrétiens avaient coutume de prier debout, les mains étendues et élevées vers le ciel. La plupart des monuments chrétiens primitifs offrent des fidèles des deux sexes, et surtout des femmes, représentés dans cette attitude. Ces figures, qui ont reçu le nom d'*orantes* (du mot latin *orare*, prier), se distinguent par l'élégance et la richesse de leurs vêtements; elles portent souvent des dalmatiques à larges manches et garnies de bandes de pourpre, *clavi* (voyez la gravure de la page 78, n° 4). Quelquefois même elles sont parées de colliers, de bracelets et d'autres bijoux. Nous donnons à la page 112 une figure d'orante que l'on voit au cimetière de Saint-Calliste; elle ne porte pas les *clavi*. Cette peinture, qui semble remonter à la fin du Ier ou au commencement du IIe siècle, se rapproche, par les caractères qu'elle présente, des bonnes fresques de l'antiquité.

L'orante est le symbole de l'âme chrétienne, devenue l'épouse de Jésus-Christ. Les deux arbres qui, dans quelques monuments, se trouvent à ses côtés, désignent le paradis ou la félicité éternelle. Quelquefois aussi l'orante symbolise

Figure d'orante de la fin du premier ou du commencement du IIe siècle, au cimetière de Saint-Calliste.

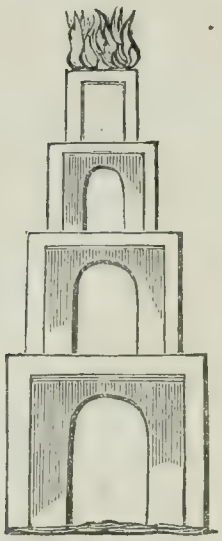
l'Eglise. Enfin plusieurs savants, comme nous l'avons déjà fait remarquer à la page 97, voient dans les *orantes* la représentation de la Mère de Dieu, surtout lorsque la figure de l'orante se trouve en rapport avec celle du bon Pasteur.

5. **La colombe** se rencontre très fréquemment sur les monuments chrétiens primitifs de tout genre, et surtout dans les épitaphes des six premiers siècles de notre ère. Dans les catacombes elle symbolise ordinairement l'âme pure et innocente des fidèles défunts dont la dépouille mortelle repose en ces lieux. Le rameau d'olivier qu'elle porte est le symbole de la paix dont jouit l'âme fidèle, et équivaut à la formule IN PACE, si souvent employée dans les épitaphes. La colombe avec la branche d'olivier n'est donc qu'une espèce de signe hiéroglyphique, équivalant à l'acclamation si fréquente sur les marbres chrétiens : SPIRITUS IN PACE ou SPIRITUS TUUS IN PACE. Voyez les gravures des pages 40, 77, 78 et 108. Quelquefois aussi la colombe symbolisait le Saint-Esprit.

6. **Le paon** était le symbole de la résurrection parce que, de même que cet oiseau en muant se revêt de plumes éclatantes au printemps, notre âme à la résurrection se revêtira d'un corps glorieux. — Peut-être cet oiseau était-il aussi un symbole de l'immortalité; les anciens croyaient, en effet, que la chair du paon était incorruptible. Voyez la gravure de la page 77.

7. **Le phénix.** Dans sa première épître aux Corinthiens, ch. 25, saint Clément de Rome nous enseigne que le phénix est le symbole de la résurrection, et explique la signification mystique de cet oiseau fabuleux. Le phénix porte quelquefois le nimbe radié, d'autres fois il est sans nimbe. Dans ce dernier cas on le reconnaît à la palme qu'il tient dans son bec. Ce symbole se rencontre aussi dans les épitaphes des catacombes.

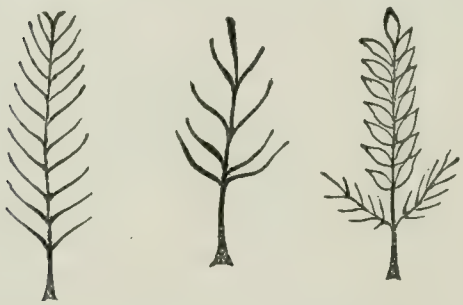
8. **Le navire et le phare.** Les premiers chrétiens comparaient souvent la vie humaine à une périlleuse navigation qui doit nous mener au port du salut éternel. Le navire symbolisait cette pensée et rappelait aux fidèles les dangers auxquels l'homme est exposé sur la mer du monde. Le port est parfois indiqué par un phare. Très souvent aussi le navire était le symbole de l'Eglise du Christ, ballotée par les tempêtes. Les mâts du navire, par l'antenne qui y était attachée transversalement, fournissaient des représentations dissimulées de la croix. Quelquefois même on arborait, sans dissimulation aucune, une croix sur la poupe du navire figurant l'Eglise. Le navire de la scène de Jonas jeté à la mer, reproduit ci-dessus page 88, porte une croix qui n'est cachée par aucun accessoire.



Phare.

L'usage d'employer le navire comme symbole, très fréquent dans les épitaphes jusqu'au milieu du IIIe siècle, se perd insensiblement à partir de cette époque.

9. **La palme.** Chez les anciens comme chez les modernes, la palme a toujours été regardée comme le symbole du triomphe ; aussi les premiers chrétiens l'ont-ils souvent placée sur leurs tombeaux pour rappeler la victoire du défunt sur les ennemis de la foi.



Palmes, au cimetière de Saint-Calliste.

Dans les catacombes la palme se rencontre sur les tombeaux de tous les fidèles indistinctement. Quelques savants cependant, surtout au XVIIe siècle, ont vu dans ce signe un emblème du martyre. Mais il est prouvé maintenant que la palme seule ne fournit pas un indice certain du martyre.

10. **Le vase de sang.** Parmi les signes certains du martyre le principal est sans contredit le vase de verre ou d'argile ayant servi à recueillir le sang du martyr et placé à l'intérieur du tombeau ou scellé à l'extérieur dans la paroi voisine. Ces vases ont différentes formes. En voici deux exemples :

Fioles ayant servi à conserver le sang des martyrs.

Les premiers chrétiens recueillaient soigneusement le sang des martyrs soit avec des linges, soit avec des éponges, qu'on exprimait ensuite dans des vases destinés à être conservés dans l'endroit même où le corps était enseveli. Quelquefois les éponges et les linges imprégnés de sang ont été, après plusieurs siècles, retrouvés intacts dans les vases fixés aux tombeaux.

La présence de la fiole de sang est une preuve certaine que le chrétien, enseveli dans le tombeau auquel elle est fixée, a subi le martyre. C'est sur cette preuve qu'on se fonde dans la reconnaissance des corps des martyrs extraits des catacombes.

Par un décret du 10 avril 1668, la sacrée Congrégation des Indulgences et des Reliques déclara que la palme et la fiole teinte de sang sont des indices certains du martyre. La palme seule, comme nous l'avons dit, n'est pas un indice suffisant. Mais en est-il de même de la fiole? — Les savants ne sont pas d'accord sur la réponse à donner à cette question. Quelques-uns évoquent presque entièrement

en doute la valeur de ce signe; d'autres, comme Mabillon, pensent que, dans le cas où il est bien constaté que les vases ont servi à renfermer, non pas des essences, de l'eau bénite ou autres choses semblables, mais du véritable sang, ils fournissent une preuve certaine du martyre; enfin, il en est qui disent que la présence du vase indique toujours la sépulture d'un martyr. Benoît XIV affirme « que de « son temps ceux qui présidaient aux fouilles des cimetières « se basaient, dans la récognition des corps des martyrs, « non sur la présence de la palme, mais uniquement sur celle « du vase teint de sang. » Après Benoît XIV la même pratique a été constamment observée par les personnes chargées successivement par le Saint-Siége de présider aux exhumations des corps dans les catacombes.

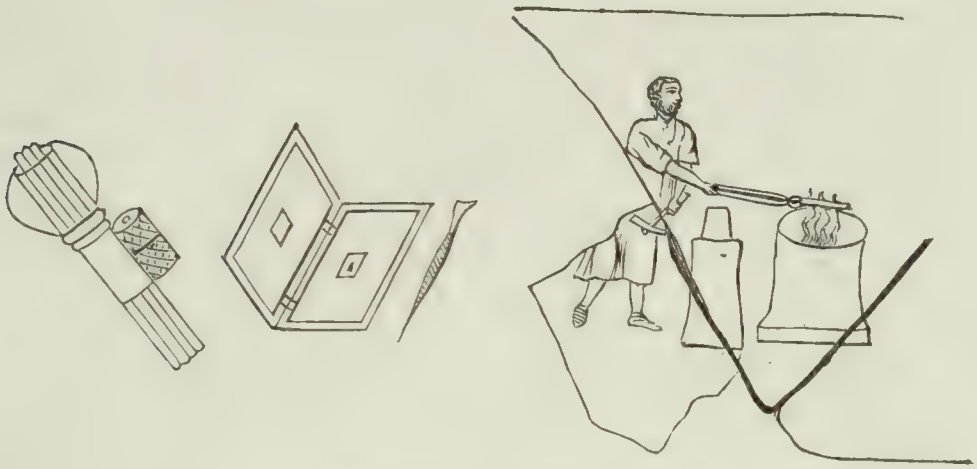
La publication d'un traité intitulé : *De phialis rubricatis* (1) donna occasion, en 1855, à une controverse assez animée sur la valeur des ampoules scellées dans les parois des tombeaux chrétiens des catacombes. Vivement ému par ces discussions, Sa Sainteté Pie IX chargea une commission spéciale de l'examen de cette controverse, qui est d'une si haute importance pour la reconnaissance des reliques des martyrs. Sur l'avis de cette commission, composée d'hommes versés dans les antiquités chrétiennes, la sacrée Congrégation des Rites publia, le 10 décembre 1863, un décret approuvé par le Souverain Pontife, où elle déclare que *les fioles de verre ou les vases en terre, teints de sang, que l'on trouve dans les niches sépulcrales des catacombes, doivent être regardées comme un signe de martyre.*

11. **Instruments et emblèmes de profession.** Sur les épitaphes des païens on voit souvent figurer comme symboles les instruments de la profession du défunt. Les chrétiens des premiers siècles adoptèrent également cet usage. Ainsi, par exemple, un marteau, un ciseau et un coin indiquent la

(1) Cet opuscule, sorti de la plume d'un savant bollandiste, a été imprimé à Bruxelles en 1855. L'auteur ne nie pas que le vase de sang soit un indice certain du martyre, mais il s'attache à prouver qu'on trouve dans les catacombes un grand nombre de vases ayant servi à d'autres usages, et qu'il est difficile de ne pas les confondre avec les fioles ensanglantées.

sépulture d'un sculpteur; une pioche ou une lampe, celle d'un fossoyeur; des tablettes de cire, un style et un faisceau de roseaux (fig. 1), celle d'un écrivain public; une trousse, celle d'un chirurgien. Quelquefois aussi le personnage lui-même est représenté dans l'exercice de sa profession, comme dans l'exemple suivant (fig. 2), emprunté à une épitaphe du

Fig. 1. Fig. 2.



Emblèmes de profession.

cimetière de Saint-Calliste, où l'on voit un forgeron chauffant le fer qu'il va battre sur l'enclume.

On rencontre fréquemment dans les catacombes des peintures représentant des fossoyeurs (1). Tout le monde connaît la fresque de Diogène le fossoyeur, qui a été reproduite dans un grand nombre d'ouvrages traitant des catacombes, entre autres dans *Fabiola*, roman historique du cardinal Wiseman. Nous donnons ci-contre un exemple de fossoyeur qu'on voit au cimetière de Saint-Calliste.

Fossoyeur au cimetière de Saint-Calliste.

12. **Les monstres marins et les dauphins** n'étaient pas rares dans la peinture décorative des anciens; on les ren-

(1) Voyez ce que nous avons dit des fossoyeurs ci-dessus, p. 53, note.

contre également dans les plus anciennes fresques chrétiennes. « Jusqu'aujourd'hui, dit le chevalier de Rossi, je n'ai trouvé les monstres marins isolés et n'ayant aucun rapport avec l'histoire de Jonas que dans les peintures des plus anciens *cubicula*, inédites jusqu'aujourd'hui. Ces hippocampes et ces taureaux marins, servant à l'ornementation, furent souvent employés dans les fresques païennes des meilleurs temps de l'Empire... Les peintres chrétiens continuèrent, dès le principe, de s'en servir comme d'un motif de décoration; mais, lorsque plus tard ils eurent commencé à les reproduire dans les scènes de Jonas, ils ne les répétèrent plus dans les parties ornementales. » *Roma sott.*, II, p. 247. « On me demandera, dit encore le même auteur, si l'on ne doit pas voir une intention symbolique dans l'emploi de ces peintures décoratives. Je réponds que j'ai toujours été très éloigné d'exagérer la pensée symbolique, et de vouloir en chercher et trouver les traces dans toutes les figures accessoires. Mais il est également vrai qu'il est difficile de croire que le souvenir des symboles n'ait eu aucune part dans le choix de certains motifs de décoration. » Ibid., II, p. 358. Après les paroles que nous venons de citer, le chevalier de Rossi ajoute qu'on peut voir dans la reproduction des monstres marins une allusion plus ou moins cachée au poisson symbolique.

Dauphin enlacé autour d'un trident.

On trouve au cimetière de Saint-Calliste une peinture représentant un dauphin enlacé autour d'un trident. C'est probablement encore là une des formes dissimulées de la croix.

13. **Le monogramme du Christ.** Ce signe mystérieux, qui servait à rappeler aux chrétiens leur Sauveur et leur Maître, consiste dans la combinaison du X et du P, les deux premières lettres du mot grec XPICTOC. Les diverses formes de ce chrisme peuvent se réduire à deux principales. Dans l'une,

les deux lettres grecques sont liées de la manière suivante ☧ ; dans l'autre, la lettre X prend la forme d'une croix †, et la boucle ou courbe du P s'attache à la ligne perpendiculaire supérieure de cette croix : ☩. Les deux formes ont été employées en Occident ; la dernière, qu'on appelle *monogramme cruciforme* ou bien aussi *croix monogrammatique*, paraît avoir prévalu en Orient. Jusqu'ici le ☩ seul a été découvert sur les monuments égyptiens ; c'est aussi là le seul monogramme qui se voie dans les bibles écrites à Alexandrie aux premiers siècles de notre ère.

Le monogramme du Christ est souvent flanqué des deux lettres A et Ω, qui contiennent une allusion incontestable aux passages de l'Apocalypse où Dieu s'appelle l'Alpha et l'Oméga, le principe et la fin (Apoc. I, 8; XXI, 6 et XXII, 13). Ces lettres sont jointes indifféremment à l'un et à l'autre monogramme (fig. 1 et 2) : dans celui de la seconde forme, elles paraissent suspendues aux bras de la traverse horizontale. Dans quelques monogrammes le X admet une traverse horizontale (fig. 3). D'autres fois la boucle du P est tournée du côté opposé ; voyez la gravure de la page 98.

Dans les Gaules le monogramme est souvent entouré d'une couronne (fig. 4) ou de palmes (fig. 5) pour marquer la victoire remportée par Jésus-Christ sur ses ennemis. Une signification analogue s'attache au monogramme cruciforme, quand il se trouve fixé au milieu de la lettre N (fig. 6.) ; ce qu'on ne saurait interpréter que par Χριστος νικα, c'est-à-dire : *Le Christ est vainqueur*.

Voici les principales formes du monogramme :

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.

Monogrammes du nom du Christ.

A quelle époque le monogramme commença-t-il à être en usage? — Les auteurs ne sont pas d'accord sur la réponse à donner à cette question. Presque tous ceux qui ont écrit

sur le monogramme avant le chevalier de Rossi en font remonter l'origine à l'époque même où les fidèles d'Antioche prirent pour la première fois le nom de chrétiens ; c'est même pour cette raison, disent-ils, que ce signe est formé de lettres grecques et non de lettres latines. — Les recherches sur les antiquités et surtout l'étude des inscriptions de Rome chrétienne souterraine ont conduit le chevalier de Rossi à rejeter cette opinion comme dénuée de fondement, et à considérer comme problématique l'existence du monogramme en tant que symbole, avant le règne de Constantin. « Quoiqu'en disent plusieurs auteurs, même très savants, écrivait-il en 1855 (*Spicilegium Solesmense*, III, p. 552), je dois avouer que, jusqu'aujourd'hui, je n'ai encore rencontré aucun monument chrétien plus ou moins authentique, prouvant d'une manière certaine que le monogramme ait été sculpté ou peint avant la conversion de Constantin. » Depuis que M. de Rossi a écrit ces paroles (en 1855), il n'a cessé de rechercher avec le plus grand soin les monogrammes antérieurs à Constantin; mais il n'est pas encore parvenu à en découvrir un seul dont l'authenticité soit incontestable. Dans le second volume de sa *Roma sotterranea*, publié en 1868, il fait d'abord observer très judicieusement qu'il ne faut pas confondre le monogramme avec le sigle ☧. Ce dernier, formé par la combinaison des lettres I et X, signifiait Ιησους Χριστος, *Jésus-Christ*, et était certainement en usage au IIIe siècle. Ensuite, il distingue entre le monogramme employé comme abréviation du mot Χριστος, et le même monogramme employé comme symbole (1) ; et admet que le monogramme, comme abrégé du nom, se rencontre dans les épitaphes du IIIe siècle; mais il n'oserait en dire autant du monogramme employé comme symbole. « Ces faits, dit-il après avoir énuméré les exemples du monogramme trouvés au cimetière de Saint-Calliste, pourraient suffire pour prou-

(1) Le monogramme est employé comme abréviation dans des phrases semblables à celle-ci : *In Domino et* ☧ *vivas*, et *Pax Domini et* ☧, c'est-à-dire : *In Domino et Christo vivas*, et *Pax Domini et Christi*. Il est employé comme symbole lorsqu'il se trouve isolé, comme dans le dessin de la page 98.

ver que le monogramme, pendant longtemps très rare et à peine sculpté sur l'une ou l'autre pierre plutôt comme abréviation que comme symbole, devint plus tard (c'est-à-dire au IVe siècle) commun sur les monuments d'art chrétien de toute espèce. » *Roma sotterranea*, II, p. 322. Il ajoute enfin qu'avant de donner une solution définitive à la question, il faut attendre que les autres cimetières chrétiens de la Ville Eternelle aient été explorés.

A partir de la conversion de Constantin, l'usage du monogramme se répandit rapidement dans toute la chrétienté, parce que l'empereur, en mémoire de la vision céleste dont il fut favorisé avant la défaite de Maxence son compétiteur, avait fait confectionner le *labarum*, au haut duquel était placé le monogramme. Voici la description qu'Eusèbe nous a laissée de ce signe militaire : « C'était une haste allongée, dit-il, revêtue d'or, et munie d'une antenne transversale à l'instar de la croix. Au-dessus, à la sommité de cette même haste, était fixée une couronne d'or et de pierreries. Au centre de la couronne était le signe du nom salutaire (de Jésus-Christ) : à savoir un monogramme désignant ce nom sacré par les deux premières lettres groupées, le P au milieu du X.... Or, à l'antenne du labarum, qui est obliquement traversée par la haste, était suspendu un voile ou tissu de pourpre enrichi de pierres précieuses, artistement combinées entre elles et dont l'éclat éblouissant était rehaussé par des broderies d'or d'une beauté indescriptible. Ce voile, fixé à l'antenne et aussi large que long, portait à sa partie supérieure le buste de l'empereur et celui de ses enfants, » *Vie de Constantin*, liv. I, ch. 31.

§ VI. — OBJETS TROUVÉS DANS LES CATACOMBES.

On a trouvé dans les catacombes une multitude d'objets, grands et petits, dont l'origine remonte aux premiers siècles de l'Eglise. Parmi ces objets les uns se rapportent plus particulièrement à la sépulture des fidèles, les autres à la célébration des saints Mystères et aux réunions des chrétiens.

Quelques-uns même, par exemple les lampes et les verres dorés, ont servi à ce double usage.

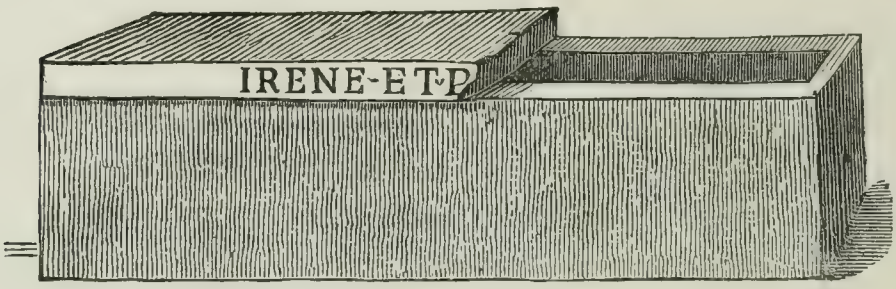
Il est parfois assez difficile de déterminer d'une manière certaine l'âge de ces objets ; car il en est qui datent de la période d'excavation, c'est-à-dire des quatre premiers siècles, tandis que d'autres ne remontent qu'à la période des visites pieuses qui s'étend du quatrième au neuvième siècle.

1. **Sarcophages chrétiens.** On appelle sarcophages (dérivé de σαρξ, *chair*, et φαγω, *je mange*) des tombeaux en marbre ou en porphyre, plus ou moins ornés de sculptures. Dans les catacombes les sarcophages se trouvaient ordinairement sous les cintres des *arcosolia*. Ils étaient quelquefois divisés à l'intérieur en deux, trois et jusqu'à quatre compartiments, et portaient alors le nom de *bisomus*, *trisomus* ou *quadrisomus*, selon le nombre des corps qu'on pouvait y déposer.

On peut les classer en *simples*, *riches* et *mixtes*

a) Les sarcophages *simples* consistaient quelquefois dans une auge ou coffre rectangulaire, sans ornementation aucune. Voici (fig. 1) un sarcophage d'une grande simplicité, trouvé à la catacombe de Saint-Calliste. Le couvercle porte l'inscription moitié grecque, moitié latine : IRENE ET P[AX].

Fig. 1.



Sarcophage chrétien, trouvé au cimetière de Saint-Calliste.

Le plus souvent cependant les sarcophages simples étaient décorés d'ornements sculptés que l'on nomme *strigiles*. Les *strigiles* sont des cannelures faiblement sinuées, imitant l'étrille ou racloir, *strigilis*, instrument dont les anciens se servaient pour enlever, en grattant, l'humidité et les corps étrangers, répandus à la surface de la peau par la chaleur du bain de vapeur ou les exercices fatigants de la palestre. Les païens se servaient aussi très fréquemment de sarco-

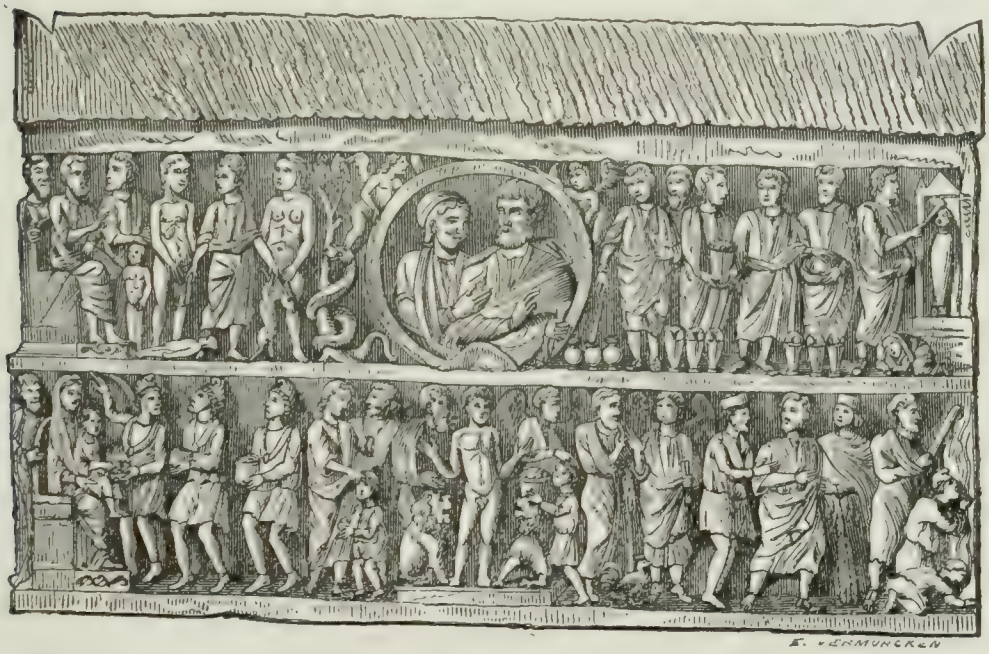
phages strigilés. De nos jours on trouve encore, surtout à Rome, un grand nombre de ces sarcophages anciens affectés à des usages profanes. Le sarcophage (fig 2) du cimetière de Saint-Calliste a la face antérieure ornée de strigiles.

Fig. 2.

Sarcophage chrétien strigilé, trouvé au cimetière de Saint-Calliste.

b) Les sarcophages *riches* ont les quatre faces, ou au moins trois d'entre elles, décorées de sculptures en bas-, demi- ou haut-relief. Lorsque, comme cela arrive le plus souvent, on reproduit sur une même face plusieurs scènes ou statues, celles-ci sont tantôt simplement juxtaposées (fig. 3), tantôt

Fig. 3.



Sarcophage chrétien du IVe siècle, au musée de Latran à Rome.

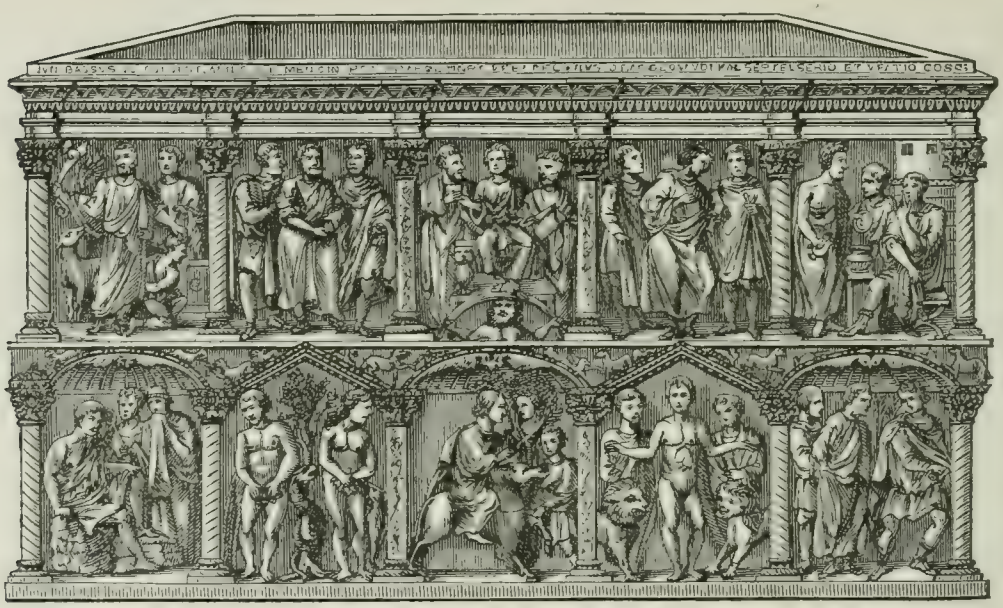
SUJETS REPRÉSENTÉS.

Ordre supérieur. : La création de la femme. — L'homme condamné au travail après le péché d'Adam. — Les bustes des époux. — Le miracle de Cana. — La multiplication miraculeuse des poissons et des pains. — La resurrection de Lazare.

Ordre inférieur : L'adoration des Mages. — La guérison de l'aveugle. — Daniel dans la fosse aux lions. — La prédiction du reniement de Saint-Pierre. — Saint Pierre conduit en prison. — Moïse frappant le rocher.

séparées par des colonnes ornées de pampres et de petits génies cueillant des fruits (fig. 4). Quelques sarcophages

Fig 4.



Sarcophage chrétien de Junius Bassus, trouvé au cimetière du Vatican (IVe siècle).

SUJETS REPRÉSENTÉS.

Ordre supérieur : Le sacrifice d'Abraham. — Saint Pierre conduit en prison. — Notre-Seigneur entre saint Pierre et saint Paul. — Notre-Seigneur emmené captif. — Notre-Seigneur au tribunal de Pilate.

Ordre inférieur : Le saint homme Job. — Adam et Eve. — L'entrée triomphale à Jérusalem. — Daniel dans la fosse aux Lions. — Saint Paul conduit en prison.

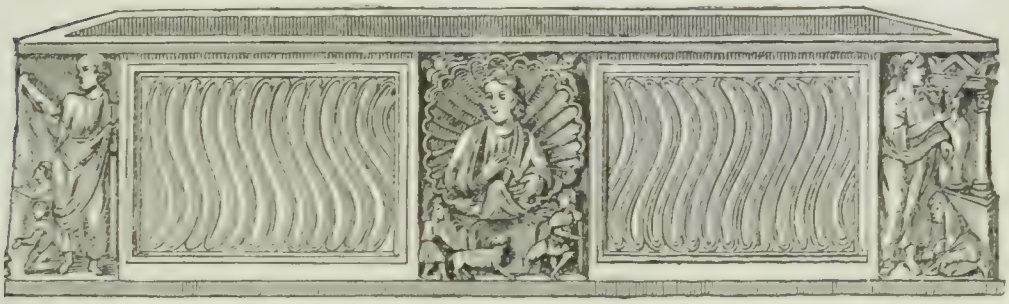
présentent même, comme les deux précédents, deux ordres de bas-reliefs superposés.

Beaucoup de sarcophages portent, au centre de la face principale, une coquille ou un médaillon circulaire, où l'on voit, en buste, la figure du défunt (fig. 5). Dans les tombeaux *bisomes*, dont la destination était de servir de sépulture à deux époux, la coquille contient deux bustes (fig. 3). Cette coquille rappelle les *imagines clipeatae* des anciens Romains. Quelquefois aussi l'arcature centrale, conservant sa forme ordinaire, est remplie par deux personnages en pied qui se donnent la main en versant des pleurs : ce sont encore les deux époux. Enfin, il y a des sarcophages *bisomes* où les époux se trouvent, dans l'arcature centrale, des deux côtés de Notre-Seigneur qui est placé sur un monticule et d'une taille beaucoup plus élevée qu'eux.

Les sculpteurs avaient toujours dans leurs ateliers un certain nombre de sarcophages dont le buste n'était qu'ébauché. Lorsqu'à la mort d'une personne, les parents avaient fait choix d'un sarcophage, le sculpteur achevait le buste et y reproduisait les traits du défunt. Il arriva cependant quelquefois qu'on ne laissait pas à l'artiste le temps de terminer son travail. C'est là ce qui explique pourquoi l'on rencontre quelquefois des sarcophages dont les bustes sont simplement dégrossis.

c) Les sarcophages *mixtes* sont ornés en partie de strigiles et en partie de figures en relief. Le centre de la face antérieure porte ordinairement ou une coquille avec un ou deux bustes, ou un symbole tel que le monogramme, ou bien aussi des personnages en pied. D'ordinaire les deux extrémités de cette face ont également des sujets sculptés. L'espace compris entre les extrémités et le médaillon central est couvert de strigiles, comme dans l'exemple suivant :

Fig. 5.



Sarcophage chrétien, trouvé au cimetière du Vatican.

Les sarcophages les plus anciens dont les chrétiens aient fait usage sortaient des ateliers païens. « Un fait que j'ai constamment observé dans les cimetières souterrains, dit le chevalier de Rossi, c'est qu'aux premiers siècles les chrétiens se sont souvent servis de sarcophages ornés de sculptures qui, n'offrant aucun indice de christianisme, paraissent sortir d'ateliers païens. Cependant les sujets reproduits dans ces sculptures sont ordinairement tirés des signes du zodiaque ou représentent des scènes pastorales et champêtres, des chasses et des jeux. Il est évident que les fidèles, se trouvant dans l'impossibilité de se procurer des tombeaux ornés de

sculptures sacrées, conformes aux peintures et aux symboles des cimetières souterrains, recherchaient avec soin les sarcophages qui n'offensaient pas leurs croyances par la représentation de rites idolâtres, de figures de faux dieux ou de scènes appartenant trop manifestement à la théogonie païenne. En effet, j'ai observé plusieurs fois que, dans les cimetières (de Rome), les sculptures profanes de ce dernier genre étaient exposées, en grand nombre, aux yeux de tous les visiteurs, tandis que d'autres étaient soigneusement cachées et recouvertes d'une couche de chaux; quelquefois même on avait mutilé et brisé les figures à coups de marteau, avant de les enduire de chaux et d'en retourner la face principale du côté du mur ou vers l'intérieur du tombeau. » *Roma sotterranea*, I, p. 343. Les beaux sarcophages, en porphyre rouge, de sainte Hélène, mère, et de sainte Constance, fille de l'empereur Constantin, qui font partie du Musée du Vatican, à Rome, sont ornés de sujets n'offrant aucun symbolisme chrétien. Sur le premier on voit, avec les portraits de Constantin et de sa mère, des sculptures en haut-relief représentant une bataille; les bas-reliefs du second figurent des génies ailés occupés aux travaux des vendanges. Voyez des gravures de ces sarcophages dans Aringhi, *Roma*, éd. de Paris 1659, II, pp. 22 et 69.

Les symboles chrétiens ainsi que les scènes empruntées à l'histoire de la Bible apparaissent plus tard sur les sarcophages que dans les peintures des catacombes. » A Rome, dit le chevalier de Rossi, dans cette ville où l'art chrétien, protégé par les ténèbres souterraines, prit un si grand développement pendant les trois premiers siècles, la condition de la peinture diffère beaucoup de celle de la sculpture. La première nous met sous les yeux non-seulement les paraboles et les allégories des Evangiles, mais aussi les scènes historiques des deux Testaments, représentées avec des intentions symboliques variées et plus ou moins manifestes, — les images du Christ, des apôtres, des saints et des fidèles dans l'attitude de la prière, — quelquefois enfin le baptême et l'Eucharistie. La sculpture, au contraire, est loin de jouir

d'une telle liberté. La parabole et l'allégorie dominent dans les marbres antérieurs à Constantin. Si une exception à cette règle était constatée, les observations faites sur la plupart des monuments n'en resteraient pourtant pas moins vraies. D'où peut provenir cette différence, sinon de ce que le pinceau était libre dans les cavernes ténébreuses des cimetières, tandis que le ciseau était, en quelque sorte, enchaîné, circonspect et prudent dans les ateliers ouverts à la lumière du soleil? Et, que l'on ne dise pas que l'horreur des premiers fidèles pour l'idolâtrie leur a inspiré une certaine répugnance pour les sculptures. En effet, sans parler des sculptures paraboliques et allégoriques qui, comme je l'ai dit, ont été employées et même recherchées avec prédilection dès le commencement, nous remarquons qu'à peine la paix est-elle donnée à l'Eglise, partout les sarcophages et les autres sculptures se multiplient et se couvrent des sujets dont les types primitifs se rencontrent presque tous dans les fresques des catacombes. La crainte des persécuteurs seule empêcha donc le libre développement de la sculpture ; et, une fois cette crainte apaisée, nous voyons les sculpteurs chrétiens reproduire, à l'époque de Constantin, les sujets que les peintres avaient eu l'habitude de reproduire pendant les trois premiers siècles. » *Roma sotterranea*, I, p. 99.

Les scènes pastorales et champêtres, l'histoire d'Ulysse, le bon Pasteur et les orantes sont les sujets qu'on rencontre le plus souvent sur les sarcophages du IIIe siècle. Rarement on y voit l'histoire de Jonas ou d'autres représentations appartenant au cycle des types que nous avons rencontrés dans les peintures des catacombes. — Ulysse était aux yeux des premiers chrétiens une figure du Sauveur. » Les fables du siècle, dit saint Maxime de Turin, rapportent qu'Ulysse, qui fut pendant dix ans le jouet des caprices de la mer, sans pouvoir rejoindre sa patrie, fut un jour poussé vers le lieu où les sirènes faisaient entendre leurs chants. Et tel était le charme de leur mélodie que ceux qui l'entendaient se sentaient comme invinciblement entraînés, non pas vers le port qu'ils voulaient, mais vers la ruine qu'ils ne voulaient pas.

Or Ulysse, voulant se soustraire à cette périlleuse séduction, boucha les oreilles de ses compagnons avec de la cire, et se fit lui-même attacher au mât de son vaisseau. Si donc la fiction suppose qu'Ulysse fut délivré du péril en se liant à l'arbre de son navire, ne devons-nous pas proclamer, à meilleur droit, que le genre humain tout entier a été soustrait au danger de la mort par l'arbre de la croix? En effet, depuis que le Christ, notre Maître, a été attaché à la croix, nous traversons, l'oreille fermée, les séduisants écueils du monde; nous ne sommes plus arrêtés par les accents pernicieux du siècle; nous ne nous laissons plus détourner de la voie d'une vie meilleure pour tomber dans les piéges de la volupté. Donc, dans le vaisseau (de l'Eglise), quiconque ou se sera attaché à l'arbre de la croix, ou aura clos ses oreilles par les Ecritures divines, n'aura rien à craindre des séduisantes attaques de la luxure. Car, c'est une suave figure de sirène que la molle concupiscence de la volupté, efféminant par ses funestes caresses la constance de l'âme qui s'y laisse prendre. Donc le Christ, notre Seigneur, a été suspendu à la croix pour délivrer tout le genre humain du naufrage de ce monde. » *De pass. Domini.*

Les sarcophages chrétiens sont rares pendant les trois premiers siècles; la plupart sont postérieurs à la conversion de Constantin. En général, les sujets représentés sur ces derniers sont les mêmes que ceux des peintures des catacombes et contiennent une allusion plus ou moins directe au dogme de la résurrection. Les sujets que l'on rencontre sur les sarcophages et non pas dans les peintures sont presque tous empruntés à l'histoire de la vie, et surtout de la passion de Jésus-Christ. Les principaux sont : 1° la Nativité de Notre-Seigneur; 2° le miracle de Cana; 3° la guérison de la Chananéenne; 4° saint Pierre recevant les clefs; 5° l'entrée triomphale de Notre-Seigneur à Jérusalem; 6° Notre-Seigneur captif; 7° le reniement de saint Pierre; 8° l'emprisonnement de saint Pierre et de saint Paul; et 9° la comparution de Notre-Seigneur devant Pilate.

Il est très digne de remarque que les scènes de la passion

proprement dite, telles que la flagellation, le couronnement d'épines et le crucifiement, ne se trouvent jamais sur les sarcophages et sont complètement exclues de tous les monuments primitifs du christianisme. Cette absence ne peut s'expliquer que par une règle tracée par l'autorité. La comparution devant Pilate, qui est très souvent représentée sur les sarcophages postérieurs à Constantin, était destinée à rappeler aux fidèles la passion entière. Cette scène a presque invariablement pour pendant le sacrifice d'Abraham. Voyez la gravure de la page 124, où ces sujets occupent les deux extrémités de l'ordre supérieur du sarcophage. Les premiers chrétiens avaient évidemment pour but, dans cette disposition, de mettre en regard la figure et la réalité, le sacrifice d'Abraham et celui de la croix.

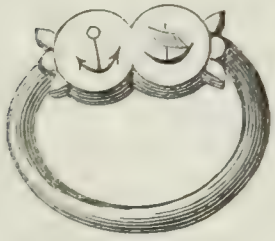
Les chrétiens conservèrent l'usage, qui existait chez les païens, d'orner les couvercles des sarcophages de dauphins ou de monstres marins.

Voyez sur les différences qui existent entre les sarcophages de l'Italie et ceux du midi de la Gaule, MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, pp. 394 et suiv.

2. **Objets divers trouvés dans les tombeaux.** Les chrétiens des premiers siècles plaçaient souvent dans les tombeaux des anneaux, des bracelets, des bijoux et d'autres objets ayant appartenu au défunt. Les martyrs étaient ordinairement ensevelis avec les instruments qui avaient servi à leur supplice.

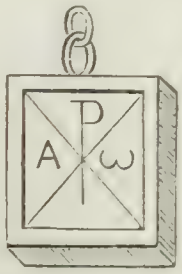
On trouve dans les tombes des fidèles : 1° *des tissus d'or* dont on s'était servi pour envelopper la dépouille mortelle du défunt ; 2° *des anneaux* (fig. 1), *des bracelets et des bijoux* (fig. 2) ; 3° *des jouets d'enfants*, tels que des poupées en ivoire, etc. 4° *des monnaies et des médailles*, probablement déposées dans les tombeaux pour marquer l'époque de la sé-

Fig. 1.



Anneau.

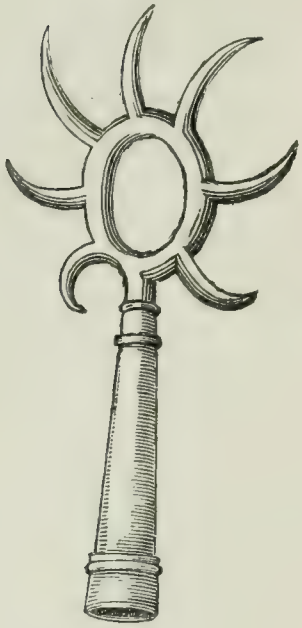
Fig. 2.



Reliquaire.

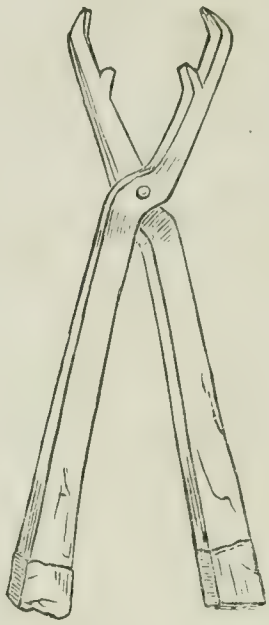
pulture; 5° *des lampes;* 6° *des instruments de supplice*, notamment des ongles de fer, *ungulae* (fig. 3), des clous, des lances, des flèches, des tenailles (fig. 4) et des *plumbatae* (fig. 5). Les

Fig. 3.



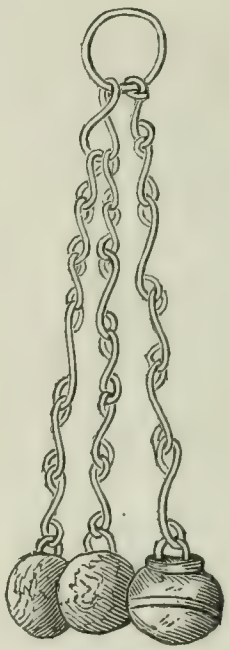
Ungulae.

Fig. 4.



Tenailles ou forceps.

Fig. 5.



Plumbatae.

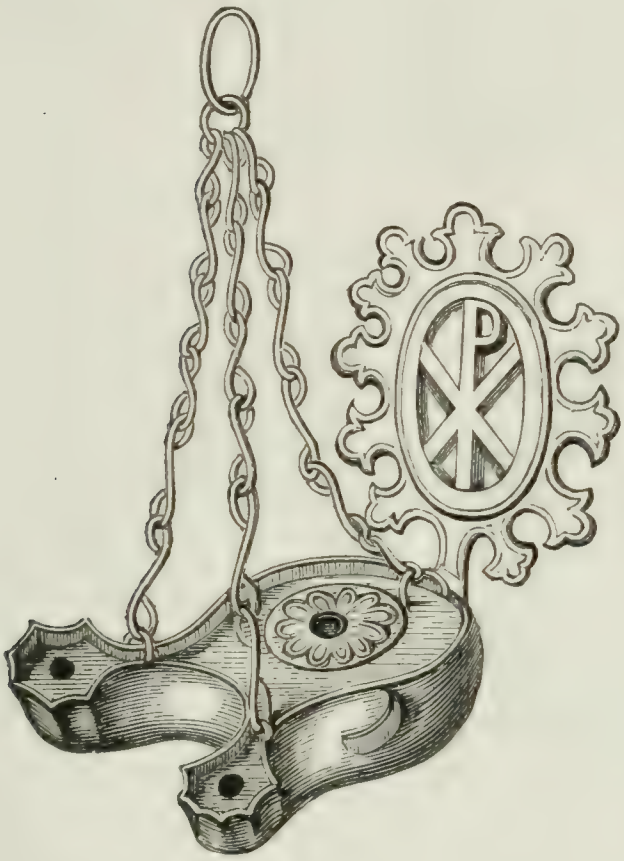
plumbatae étaient des espèces de fouets formés de cordes, de lanières en cuir ou de chaînettes, dont l'extrémité était garnie de boules en plomb. Un grand nombre de martyrs moururent sous les coups de cet instrument.

3. **Grands vases placés près des tombeaux**. A côté des tombeaux des martyrs les plus illustres, on plaçait souvent, dans des niches creusées dans le tuf ou sur des bases en forme de colonne, de grands vases ayant la forme d'un bassin large mais peu profond. On trouve encore ça et là, par exemple près du tombeau de saint Corneille, les supports qui ont servi de bases à ces réservoirs.

Ces vases étaient destinés à recevoir le baume, les aromates et les huiles que les fidèles offraient en l'honneur du saint dont la dépouille mortelle reposait en ces lieux. Les offrandes se faisaient surtout au jour anniversaire du martyre, lorsqu'on venait célébrer auprès du tombeau du saint la solennité appelée *station*. Voyez ci-dessus p. 41, note 2.

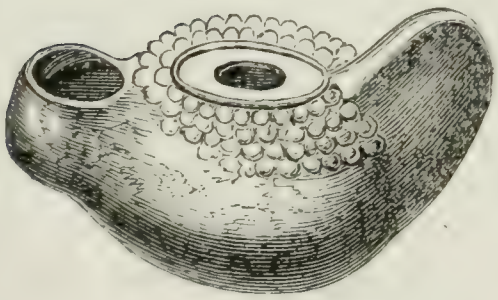
4. **Lampes.** Les lampes que l'on retrouve dans les catacombes ont la forme des *lucernae* des anciens. Elles ressemblent à une petite barque, un des symboles les plus usités dans la primitive Eglise; quelques-unes même représentent un navire à voiles déployées, dans lequel saint Pierre tient le gouvernail tandis que saint Paul se tient debout à la proue dans l'attitude de la prédication.

Fig. 1.



Lampe en bronze.

Fig. 2.



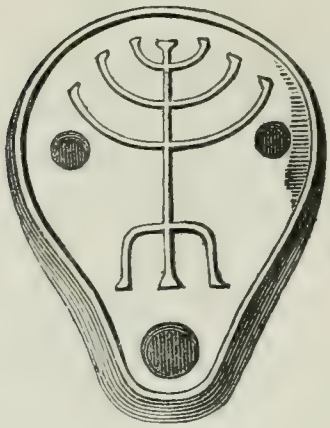
Lampe en terre cuite,
au Musée archéologique de l'Université catholique de Louvain.

Le nombre des lampes trouvées dans les catacombes est prodigieux. La plupart sont en terre cuite; cependant on en rencontre aussi, mais en petit nombre, qui sont en bronze. Ces dernières appartiennent à une époque moins ancienne que celles d'argile; communément elles sont munies de chaînettes, avec lesquelles on les suspendait aux voûtes des chapelles (fig. 1).

Parmi les lampes en terre cuite les unes sont garnies d'une espèce d'anse (fig. 2 et 4); les autres, et c'est le plus grand nombre, en sont dépourvues (fig. 3).

On rencontre quelquefois sur les lampes des ornements symboliques tels que le pois-

Fig. 3.



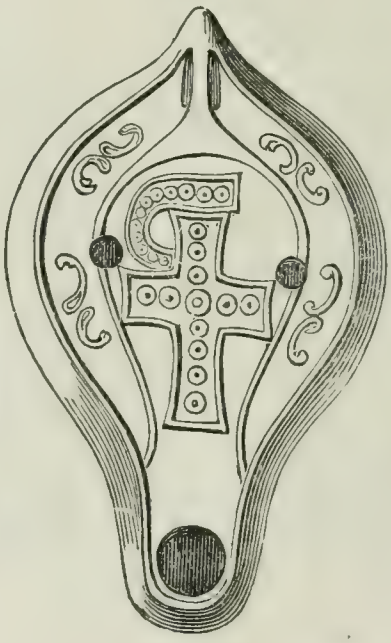
Lampe en terre cuite.

son, la colombe, la palme, le chandelier à sept branches (fig. 3), le bon Pasteur (fig. 4), le monogramme du Christ (fig. 5), et même la croix.

Dans les catacombes les lampes servaient à deux usages. Les unes avaient une destination funéraire : elles étaient enchâssées dans le tuf à côté des tombeaux, et symbolisaient la gloire dont les âmes des justes, éclairées autrefois par la lumière de la foi, jouissent main-

Fig. 4.

Fig. 5.



Lampes en terre cuite.

tenant dans le ciel ; les autres étaient destinées à guider les pas des chrétiens dans les corridors des catacombes, et à rehausser par leur éclat la célébration des offices divins.

5. **Autels.** Pendant les premiers siècles de l'Eglise l'autel n'était probablement qu'une table de bois. Cette opinion est confirmée par les autels en bois conservés encore aujourd'hui à Rome dans les églises de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Pudentienne. Ces tables de bois, s'il faut en croire la tradition, auraient servi au prince des apôtres pour la célébration des divins Mystères.

Les catacombes fournirent plus tard le type des autels en forme de tombeau. Les *arcosolia* avaient une table horizontale, recouvrant les restes du saint martyr; sur cette table on offrait le saint sacrifice de la Messe (1). Dans les basiliques souterraines ou grands oratoires, l'autel se dressait souvent au milieu du presbytère, et consistait soit dans un coffre en bois, soit dans un massif de tuf ou de maçonnerie, soit dans une table de bois ou une plaque de marbre soutenue par des colonnes. Quelquefois cependant on se servait, même dans ces endroits, de l'*arcosolium* placé au fond de l'abside; et alors la chaire pontificale se trouvait près de l'autel, du côté de l'Evangile.

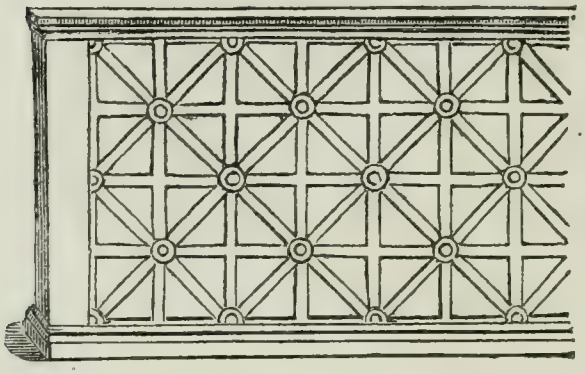
Plusieurs autels en bois étaient *portatifs* : ils étaient déposés au milieu du chœur ou presbytère immédiatement avant la réunion des fidèles, et enlevés dès que l'office était terminé. Voici un passage d'un auteur très ancien cité par de Rossi (*Roma*, II, p. 297, note), où il est question de l'autel portatif dont se sont servis les Souverains Pontifes des trois premiers siècles : « Ab episcopatu apostolorum principis usque ad sancti Silvestri felicissima tempora, saeviente persecutorum rabie, certa non erat episcopalis statio; sed ubicumque necessitas impulerat, sive in cryptis, sive in cimeteriis, sive in domibus... missam celebrabant super altare ligneum, in modum arcae concavum, habens in quatuor angulis circulos, in quibus vectes immittebantur, quibus a sacerdotibus portabatur, ubicumque romanus episcopus latitabat, vel ubi collectam disposuerat celebrare. »

Les autels construits sur les tombeaux des martyrs, et les tombeaux eux-mêmes sont désignés, dans les écrits des premiers siècles, par les noms de *confessio*, *martyrium*, *memoria* et *mensa*. Ainsi la *confession* de saint Pierre, à Rome, n'est autre chose que le tombeau du prince des apôtres avec l'autel qui le recouvre.

De grandes tablettes de marbre ou de pierre, évidées et

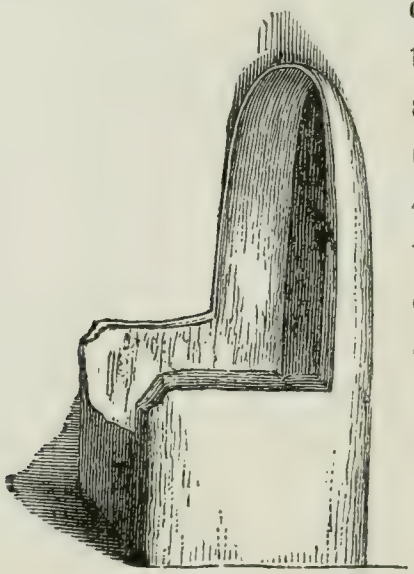
(1) C'est dans la pratique de célébrer la sainte Messe sur les tombeaux des martyrs que nous trouvons l'origine de l'usage, encore existant de nos jours, de déposer dans les autels des reliques plus ou moins considérables de martyrs.

percées de trous plus ou moins rapprochés entre eux, entouraient les tombeaux les plus fréquentés afin de les protéger contre les profanations et l'empressement parfois indiscret de quelques fidèles animés d'un zèle outré. Ces cloisons ajourées portaient le nom de *transennae*. Nous donnons ci-contre le dessin d'un fragment d'une *transenna* de ce genre, découverte au cimetière de Saint-Calliste dans la chambre sépulcrale où ont été enterrés plusieurs Souverains Pontifes du IIe et du IIIe siècle. C'est à travers les ouvertures de ces *transennae* qu'on avait coutume de passer des linges et des étoffes pour les mettre en contact avec les tombeaux. Ces linges sanctifiés portaient le nom de *brandea*. Voyez ci-dessus p. 65, note.



Transenna à la crypte de Saint-Corneille, au cimetière de Saint-Calliste.

6. **Chaires de pontifes.** Dans les basiliques des catacombes, un siége taillé dans le tuf se trouve ordinairement adossé à la paroi du fond de l'abside. (Voyez les gravures de la page 45). Ce siége, qui a presque toujours la même forme, était destiné au pontife ou à l'évêque qui présidait l'assemblée des fidèles. Nous en donnons ici un exemple.



Chaire de pontife, au cimetière de Sainte-Agnès.

La chaire dont s'est servi le prince des apôtres se conserve encore de nos jours à l'église de Saint-Pierre, à Rome. A la chaire primitive on a ajouté plusieurs parties qui sont d'une date plus récente que la chaire proprement dite.

7. **Verres dorés.** On trouve dans les catacombes une grande quantité de fragments de verre doré, ornés de figures. Ce sont des fonds de vases, qui affectaient ordinairement la forme d'une patère ou d'une soucoupe.

Quelques savants ont cru reconnaître dans ces verres des restes de patères ou de calices ayant servi autrefois à la distribution de la sainte Eucharistie sous l'espèce du vin. Mais cette opinion ne repose sur aucun fondement. Il est presque certain qu'on faisait usage de ces coupes dans les agapes ou repas fraternels que les chrétiens célébraient à l'occasion de l'anniversaire de la mort d'un martyr, de la naissance d'un enfant, d'un mariage ou de funérailles. En effet, les inscriptions qu'on y lit prouvent à l'évidence que ces coupes étaient destinées à des festins. Voici quelques-unes des inscriptions qui se rencontrent le plus souvent : 1° PIE ZESES, c'est-à-dire πιε ζησης ou ζησης, *Bois, tu vivras*, ou *que tu vives ;* 2° SPES HILARIS ZESES CUM TUIS ; 3° DIGNITAS AMICORUM VIVAS CUM TUIS FELICITER ; 4° DIGNITAS AMICORUM PIE ZESES CUM TUIS OMNIBUS BIBE ET PROPINA ; 5° IN DEO ANIMA DULCIS PIE ZESES.

Ces verres datent pour la plupart du IIIe et du IVe siècle. Telle est l'opinion du P. Garrucci, qui démontre très bien que Buonarotti et d'autres antiquaires se sont trompés en affirmant que ces curieux objets sont tous antérieurs à la paix de Constantin, et même à la persécution de Dioclétien.

Les fonds de coupe, dorés et ornés de figures, ont souvent été trouvés à l'intérieur des *loculi* des catacombes, ou fixés à l'extérieur dans la couche de ciment servant à fermer le tombeau.

Voici le procédé qu'employaient les artistes chrétiens pour dorer le verre et y tracer les figures. Sur une lame de verre

arrondie qui devait servir de fond à la coupe, l'ouvrier fixait une feuille d'or battu et dessinait à la pointe sèche les figures et l'inscription qu'il voulait y reproduire. Il indiquait également à la pointe, par des hachures légères, les ombres et les modelés. Cette lame, ainsi préparée, était ajustée au fond du vase, mise au four et soumise à l'action d'un feu assez violent pour unir les diverses parties entre elles.

Les sujets reproduits sur les verres dorés sont, pour la plupart, les mêmes que ceux des peintures des catacombes et des sculptures des sarcophages. Voici cependant quelques particularités qu'on y observe :

1° On rencontre quelquefois, réunis sur un même verre, plusieurs symboles de l'ancienne loi. Ce sont presque toujours, comme dans l'exemple ci-contre (fig. 1) : *a)* une armoire ouverte et remplie de cinq, six ou neuf volumes, symboles des livres de l'ancien Testament ; *b)* deux lions, préposés à la garde de la sainte Ecriture; *c)* le chandelier à sept branches; *d)* la palme, emblème de la Judée; et enfin *e)* le vase à deux anses, une corne d'abondance, des feuilles, des fruits et des oiseaux.

Fig. 1.

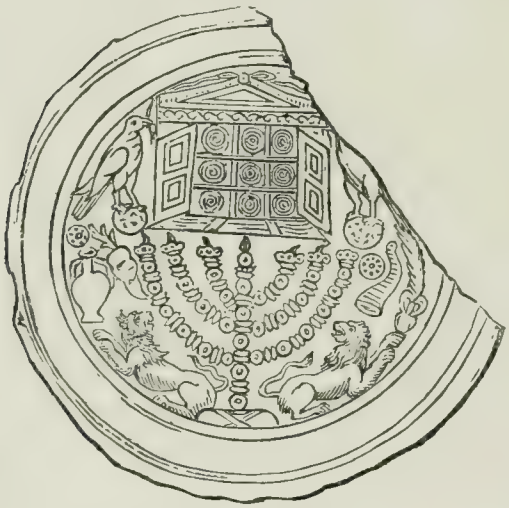


Fig. 2.

2° Notre-Seigneur est souvent représenté sur les verres, comme dans les peintures des catacombes, sous la figure du bon Pasteur, ou opérant des miracles. Quelquefois aussi il est placé entre saint Pierre et saint Paul

ou deux autres personnages, les couronnant (fig. 2) ou les bénissant. D'autres fois il occupe le médaillon central d'une espèce de rosace formée par plusieurs figures de saints, soit

Fig. 3.

Fig. 4.

inscrites dans des encadrements circulaires (fig. 3) soit isolées et disposées autour du médaillon central comme les rais d'une roue autour du moyeu (fig. 4).

Le miracle de Cana, qu'on ne rencontre pas dans les peintures des catacombes mais sur les sarcophages, est assez fréquemment reproduit sur les verres dorés. Bien que l'Evangile rapporte que les urnes contenant le vin miraculeux étaient au nombre de six, on en a toujours représenté sept sur les fonds de coupe (fig. 5); sur les sarcophages, au contraire, on n'en voit que cinq, trois et même une seule. La représentation de cette scène est donc, comme dans un grand nombre de peintures bibliques des catacombes, plutôt allégorique qu'historique. Elle renfermait une allusion évidente au saint Sacrement de l'Eucharistie, où le Sauveur se cache sous l'espèce sensible du vin.

Fig. 5.

3° La sainte Vierge est souvent représentée sous la forme

d'orante placée entre deux arbres (fig. 6) ou deux saints (fig. 7).

Fig. 6.

Fig. 7.

4° Sur un très grand nombre de verres on voit les apôtres saint Pierre et saint Paul, en buste, en pied ou assis. Souvent dans le champ entre les deux têtes, se trouve soit une couronne (fig. 8), soit des fleurs, soit le monogramme symbolisant le Sauveur (fig. 9), soit enfin Notre-Seigneur lui-

Fig. 8.

Fig. 9.

même tenant une couronne au-dessus de la tête de chacun des deux apôtres (fig. 2). On remarque dans quelques fragments de verres, que les caractères iconographiques des deux apôtres sont différents de ceux que nous leur attribuons aujourd'hui ; c'est ainsi, par exemple, que la calvitie est souvent attribuée à saint Paul, tandis que saint Pierre a le front couvert de cheveux. D'autres fois les deux personnages se ressemblent complètement. Ils sont représentés tantôt imberbes, tantôt barbus.

5° On trouve aussi des verres ornés des images d'autres saints. Sainte Agnès, saint Laurent, saint Hippolyte, saint Sixte et saint Timothée y sont souvent figurés.

6° Quelques verres portent les images de deux époux. Très souvent ils se donnent la main ou sont accompagnés de leurs enfants.

7° Il y a également des fonds de coupe sur lesquels on a retracé des sujets profanes ou mythologiques.

Tous les verres dorés chrétiens que l'on connaît jusqu'ici ont été trouvés dans les catacombes romaines, à l'exception de deux, découverts à Cologne, l'un en 1864, près de l'église de Saint-Séverin, et l'autre, en 1866, près de l'église de Sainte-Ursule.

ARTICLE II.

MONUMENTS CHRÉTIENS DES TROIS PREMIERS SIÈCLES EN DEHORS DES CATACOMBES.

Dans le premier paragraphe, nous traiterons des édifices religieux, dans le second, nous nous occuperons des vêtements sacrés et des instruments en usage dans la liturgie avant la conversion de l'empereur Constantin.

Nous n'avons pas beaucoup à dire sur ces différents objets. D'abord, les chrétiens poursuivis et harcelés n'avaient pas, aux deux premiers siècles, des édifices publics affectés au culte, mais se réunissaient ou bien dans des maisons particulières, ou dans leurs cimetières souterrains ; ensuite, peu ou point de monuments antérieurs à Constantin ont échappé aux injures du temps et à la fureur des persécuteurs ou des barbares.

Les écrits des saints Pères et des auteurs ecclésiastiques, et non pas les monuments eux-mêmes, nous fournissent les preuves de la plupart des assertions que nous émettons.

§ 1. — ÉDIFICES RELIGIEUX CONSTRUITS EN PLEIN AIR PENDANT LES TROIS PREMIERS SIÈCLES.

Avant la conversion de Constantin, les réunions des fidèles avaient ordinairement lieu dans les maisons des plus riches chrétiens. Nous savons, par les témoignages historiques, que le sénateur Pudens et ses deux filles sainte Praxède et sainte Pudentienne, la famille de saint Clément, la pieuse matrone Lucine et plusieurs autres personnages fortunés avaient dans leurs palais des oratoires où les Souverains Pontifes venaient célébrer les saints Mystères en présence de la foule des fidèles. Plusieurs de ces oratoires furent remplacés, après la conversion de Constantin, par des basiliques, auxquelles on donna le nom des personnes pieuses qui en avaient cédé la propriété à l'église; et, si ces personnes étaient portées plus tard au nombre des saints, ces basiliques leur étaient dédiées. Telle fut à Rome l'origine des églises de Saint-Clément, Sainte-Pudentienne, Sainte-Praxède, Sainte-Cécile, Saint-Laurent-in-Lucina, etc.

Mais ce n'étaient pas là des églises proprement dites. La plus ancienne mention d'un temple chrétien, dans la rigoureuse acception du mot, ne date que du temps d'Alexandre Sévère, qui fut empereur de 222 à 235. Sous le règne de ce prince, une contestation s'éleva entre des chrétiens et des cabaretiers, *popinarii*, au sujet d'un emplacement où les premiers voulaient bâtir une église. Le prince, pour terminer le différend, prononça cette admirable sentence : « Il vaut mieux que la Divinité soit adorée en ce lieu d'une manière quelconque que le livrer à des débitants de vin. » Environ trente ans après, Gallien rendit aux évêques l'usage, non-seulement des anciens cimetières, mais encore des temples qui avaient été envahis par les païens. Dans la seule ville de Rome il y avait à cette époque quarante-six églises ou oratoires. Plus tard Dioclétien ordonna de détruire ces mêmes églises, dont les chrétiens avaient joui paisiblement depuis le décret de Gallien porté en 260, jusqu'en 303, où fut rendu celui de Dioclétien.

On ne connaît rien touchant la forme et la distribution intérieure de ces églises primitives. L'historien Eusèbe, qui rapporte le fait de leur existence et de leur destruction, ne nous fournit aucun renseignement sur leur forme. Les *Constitutions apostoliques*, qui datent du IIIe siècle, prescrivent que l'édifice sacré soit plus long que large, imitant la figure d'un vaisseau, *navis*.

Pendant les premiers siècles ces églises portaient le nom de *dominicum*, c'est-à-dire *maison du Seigneur*.

Les seuls monuments apparents des trois premiers siècles qui soient parvenus jusqu'à nous sont les *cellae* des cimetières, auxquelles on a aussi donné plus tard le nom de *basiliques*. Ces petits édifices étaient construits dans les cimetières et servaient de lieu de réunion pour les fidèles. Les plans de deux *cellae*, existant encore au cimetière de Saint-Calliste, à Rome, que nous donnons ci-contre, feront bien comprendre la disposition ordinaire de ces oratoires. Trois faces se terminent par une abside semi-circulaire; dans la quatrième face s'ouvre la porte d'entrée. « Les *cellae*, dit le chevalier de Rossi, sont ces petits édifices que les anciens Pères, et notamment les Pères africains, et souvent aussi le *Liber pontificalis*, appellent *memoriae martyrum*. Les fidèles s'y réunissaient pour prier et célébrer les divins Mystères. Ces *cellae* changèrent insensiblement leur nom primitif en celui de *basiliques*. Les somptueuses basiliques, érigées sur les tombeaux des martyrs, après que la paix eut été accordée à l'Eglise, ne sont donc que des amplifications des *cellae* et des *memoriae* érigées, dans les commencements, comme édifices sépulcraux à la surface du sol des cimetières. » *Roma sotterranea*, I, p. 96.

Anciennes *cellae* au cimetière de Saint-Calliste.

§ II. — VÊTEMENTS ET INSTRUMENTS DU CULTE.

I. **Vêtements.** Les ministres des autels se servaient-ils, dès les premiers siècles du christianisme, d'ornements liturgiques spéciaux dans la célébration des saints Mystères; — ou bien se revêtaient-ils des vêtements communs et profanes qu'on portait à cette époque dans la vie privée et publique? Ces questions ont été fortement controversées parmi les savants des derniers siècles. Deux opinions diamétralement opposées ont trouvé des défenseurs instruits.

L'opinion qui a généralement prévalu de nos jours, et qui paraît aussi la mieux fondée, tient pour certain que, pendant les premiers siècles, les ornements sacrés ne se distinguaient des vêtements ordinaires ni par la forme ni par la coupe; que les apôtres et leurs successeurs choisirent pour les offices divins les habits dont faisaient usage les personnes les plus riches, telles que les sénateurs et les patriciens; enfin que ces vêtements, ordinairement plus propres et plus riches que les habits vulgaires, ne pouvaient plus être affectés à un usage profane, dès qu'on s'en était servi dans les cérémonies sacrées. Nous traiterons au chapitre suivant de la forme et et l'origine de chaque ornement en particulier.

II. **Instruments du culte.** Nous renvoyons tout ce qui concerne les vases sacrés et les instruments liturgiques pendant les trois premiers siècles de l'Eglise au chapitre suivant, où nous montrerons l'origine et les transformations successives des différents objets servant au culte. Nous nous contentons de faire ici une seule remarque : de même qu'on emprunta, pour les ornements sacrés, les formes et les étoffes aux habits vulgaires, de même on appropria au service des autels les vases riches et précieux, destinés primitivement à des usages profanes.

CHAPITRE III.

PÉRIODE LATINO-BYZANTINE.

A peine Constantin eut-il accordé la paix et la liberté à l'Eglise, que des temples chrétiens s'élevèrent dans toute l'étendue de l'Empire romain. Une nouvelle ère s'ouvrit alors pour l'art chrétien.

« Cet art, disent les *Instructions du Comité historique des arts et des monuments*, se divisa bientôt en deux rameaux distincts : le premier, qu'on peut appeler style *latin*, fut adopté par l'Eglise latine, se développa grandement dans Rome, et se répandit dans le nord de l'Italie, dans les provinces Illyriennes, l'Allemagne, les Gaules et l'Espagne, enfin dans tout l'Empire d'Occident... L'imitation presque servile des détails de l'architecture romaine caractérise cette première période. L'autre style primitif formé de même d'éléments romains, et transplanté à Constantinople, y prit sous le ciel de l'Orient une physionomie particulière, qui lui valut le nom d'architecture *byzantine*. » *Style latin*, pp. 88-89.

Le style latin a régné en Italie jusqu'au VIIIe siècle environ ; le style byzantin a été employé en Orient jusqu'à l'invasion et la conquête des Musulmans.

Nous appelons *latino-byzantine* la période qui embrasse ces deux styles contemporains. La dénomination de style *latin* a été donnée au style de l'Empire d'Occident, d'abord parce que, dérivant du style romain ou classique, il a été employé dans les pays où la langue *latine* était la langue vulgaire; ensuite, parce qu'il a régné à peu près aussi longtemps que cette langue fut en usage ; enfin parce que ce style

et la langue latine se sont perdus ou transformés pour ainsi dire simultanément sous l'influence d'éléments étrangers, apportés par les peuples barbares envahisseurs de l'Empire d'Occident. Le style *byzantin* tire son nom de Byzance ou Constantinople, capitale de l'Empire d'Orient.

ARTICLE I.

STYLE LATIN.

L'architecture gréco-romaine parvint à son apogée pendant les deux premiers siècles de l'ère chrétienne. A partir du IIIe siècle elle tomba en décadence, en s'éloignant de la noble simplicité du style classique. Les édifices élevés par Dioclétien et ses successeurs portent l'empreinte du mauvais goût résultant de l'oubli des règles et des bons principes. On y voit, par exemple, des arcades entrecoupant un entablement, des colonnes sans destination utile appliquées contre les murs, élevées les unes au-dessus des autres sur des piédestaux bizarres, et surmontées d'architraves ou de corniches interrompues.

Au IVe siècle, l'architecture dégénéra encore davantage. On se mit alors à construire des édifices nouveaux aux dépens des anciens. «Les progrès de la décadence, dit M. De Caumont, devinrent de plus en plus sensibles sous le règne de Constantin ; on orna l'arc de triomphe élevé par le sénat et le peuple romain, en mémoire de la victoire remportée par ce prince sur Maxence, avec des colonnes, des statues et des bas-reliefs arrachés à l'arc de Trajan. Les artistes du temps ne purent coordonner convenablement ces différents morceaux de sculpture, et il régna de l'irrégularité dans leur assemblage. La plupart des autres monuments élevés sous Constantin se distinguent par les défauts qu'on remarque dans ceux de l'époque de Dioclétien, et en outre par une grande pesanteur dans les principaux membres des ordres.» *Cours d'antiquités*, IV, p. 15.

Tel était l'état de l'architecture au moment où furent

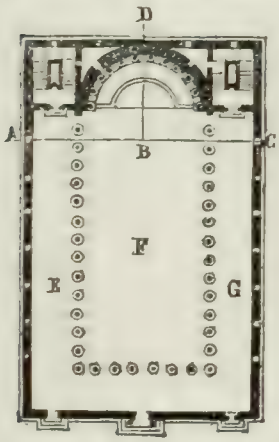
construits les monuments chrétiens de la période latine. Quelques-uns de ces monuments, plus ou moins transformés à des époques postérieures, existent encore de nos jours dans l'Europe méridionale : en Italie, en Espagne, et dans le midi de la France. En Belgique et dans les contrées avoisinantes, les plus anciens édifices ne remontent guère au delà du IXe siècle. Il faut toutefois excepter la basilique chrétienne de Trèves; ce monument, dont il reste encore des vestiges très importants dans la cathédrale actuelle, date de la première moitié du IVe siècle.

Après avoir étudié d'abord la forme et l'origine des basiliques chrétiennes, nous traiterons ensuite des édifices religieux s'éloignant de la forme basilicale, et enfin nous ferons connaître les caractères du style latin.

§ I. — BASILIQUES CHRÉTIENNES.

Pour bien comprendre les questions qui ont trait aux basiliques chrétiennes, il est indispensable de posséder des notions exactes sur les basiliques profanes des anciens.

Les *basiliques profanes* étaient de vastes édifices élevés sur le *forum* ou aux environs des places publiques. Elles servaient de lieu de réunion aux marchands ainsi qu'aux personnes s'occupant d'affaires; et les magistrats y rendaient la justice; en un mot, elles avaient la même destination que nos bourses commerciales et nos palais de justice. La basilique profane avait en plan la forme d'un rectangle fermé par des murs sur les quatre côtés et régulièrement divisé en trois nefs par deux rangées de colonnes. La largeur totale de l'édifice était, autant que possible, comprise entre la moitié et le tiers de la longueur, et la largeur de la nef principale F devait avoir trois fois celle de chacune des nefs latérales E et G, à moins que la forme de l'emplacement n'obligeât d'abandonner ces proportions. Trois portes, correspondantes aux nefs, étaient

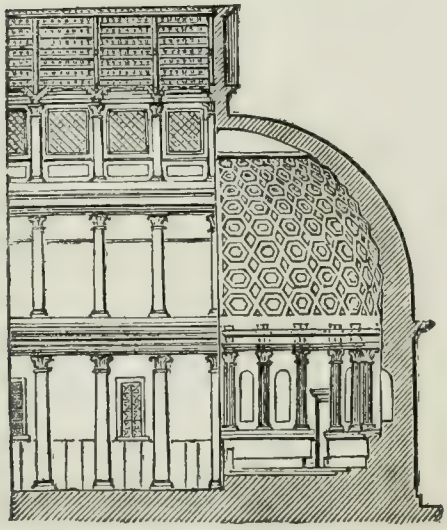


Plan d'une basilique profane.

ouvertes dans la façade. L'extrémité de la nef principale opposée à la façade était terminée par un hémicycle ou abside semi-circulaire, portant le nom de *tribune* (1), où, sur des bancs adossés à la muraille, siègeaient les juges pour entendre les plaidoiries et prononcer la sentence. Cette partie était séparée du reste de l'édifice par une grille ou clôture à claire-voie, appelée *cancellum*.

Quelques basiliques moins considérables se composaient d'une seule nef. On en trouve cependant aussi de grandes, comme celle de Trèves, qui n'avaient qu'une nef (2). Enfin quelques-unes ont jusqu'à cinq nefs, formées par quatre rangs de colonnes. La basilique Ulpienne, élevée par Trajan, et dont les ruines existent encore à Rome, était de ce nombre.

Dans les basiliques à trois ou à cinq nefs, il y avait souvent des galeries au-dessus des nefs latérales. Ces galeries étaient séparées de la nef du milieu par un deuxième ordre de colonnes superposé à l'entablement de l'ordre inférieur. D'après les règles établies par Vitruve, les colonnes de l'ordre supérieur ne pouvaient avoir que les trois quarts de la longueur de celles de l'ordre inférieur. Entre les colonnes supérieures se trouvait une cloison, appelée *pluteum*, qui, selon le même auteur, devait avoir les trois quarts de la hauteur des colonnes. Cette cloison était destinée à isoler les galeries supérieures, afin que les personnes qui s'y trouvaient ne fussent pas exposées à la vue des marchands occupant le rez-de-chaussée : *Uti supra basilicae contignationem ambulantes ab negotiatoribus ne conspiciantur.*

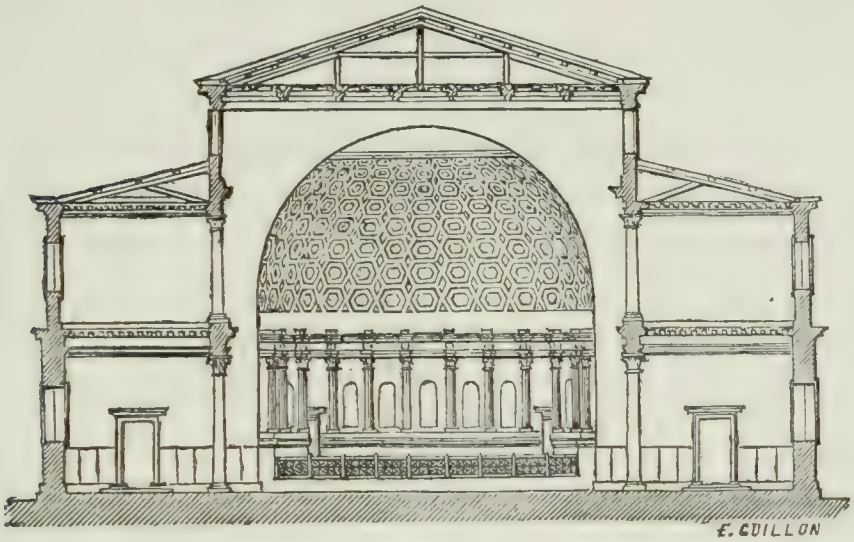


Coupe de la basilique profane sur BD.

(1) Du mot *tribune* est dérivé le nom de *tribunal* donné aux cours de justice.

(2) Voyez le plan et différentes vues de la basilique de Trèves dans SCHAYES, *Histoire de l'archit.*, 2e édit., I, p. 85 et suiv.

Nous avons donné à la page 145 le plan, et nous donnons à la page 146 et ci-dessous deux coupes d'une basilique profane,



Coupe de la basilique profane sur ABC.

d'après la description que nous a laissée l'architecte Vitruve, qui vivait à Rome du temps de l'empereur Auguste.

La couverture de toutes les basiliques, grandes ou petites, consistait en une simple charpente, posée à nu ou revêtue à l'intérieur d'un plafond divisé en caissons décorés de rosaces ou d'autres ornements sculptés. A l'extérieur, la charpente était couverte de tuiles, de plaques de marbre ou de bronze.

Les *basiliques chrétiennes* furent construites sur le modèle des basiliques profanes; seulement, au lieu de les élever le long des places publiques, on les fit précéder d'une cour carrée, afin de les éloigner du bruit et du tumulte de la rue. Elles avaient, comme les basiliques profanes, la forme d'un rectangle plus ou moins allongé, et se composaient de trois parties principales : la cour ou atrium, le vaisseau ou nef, ναος, et le sanctuaire, βημα ou ἱερατειον.

En entrant dans la basilique chrétienne, la première partie qu'on rencontrait était l'*atrium*, appelé aussi *paradisus* ou *impluvium*. L'*atrium* consistait en une cour entourée de galeries couvertes C (voyez le plan de la page 150); les entrè-colonnements des portiques étaient clos par des cancels peu élevés pour que, comme nous l'apprend

S. Paulin de Nole « chacun pût facilement s'y appuyer et contempler les eaux qui jaillissaient de la fontaine pratiquée au milieu du cloître » *(Natal. S. Felicis)*. En effet, au centre de l'atrium se trouvait une *fontaine* ou réservoir, *cantharus*, *labrum*, *nymphaeum*, *phiala*, où les fidèles se lavaient les mains et le visage avant d'entrer dans la maison du Seigneur (1). L'atrium des grandes basiliques était souvent précédé, du côté de la rue ou de la place publique, d'un *porche* A, ou bien d'un portique ou péristyle en forme de colonnade, qui portait le nom de *narthex extérieur*. Le *narthex intérieur* D s'ouvrait au fond de l'atrium. C'était une sorte de vestibule de l'église proprement dite, formé par le portique transversal adossé à la façade de la basilique. Quelques savants prétendent que le narthex intérieur n'était pas un portique faisant partie de l'atrium mais bien de la nef même, et qu'une simple cloison, et non pas le mur de la façade le séparait de l'intérieur de la basilique. Cette opinion ne peut se concilier ni avec l'assertion des auteurs anciens disant que *le narthex est hors de l'église*, ni avec les monuments anciens qui existent encore et dans lesquels, comme à la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome, le *narthex* forme une espèce d'avant-corps adossé à la façade principale de l'église.

Cette première partie de la basilique était occupée, pendant l'office, par ceux auxquels les lois ecclésiastiques défendaient de prendre part aux assemblées des fidèles. Dans l'atrium se tenaient les pénitents du premier degré, appelés *pleurants*, *lugentes*, προστκλαιοντες; dans le narthex, les pénitents du second degré ou *écoutants*, *audientes*, ακροωμενοι (2), les

(1) C'est dans ces ablutions que nous trouvons l'origine de l'usage de l'eau bénite à l'entrée des églises. Le *cantharus* des anciennes basiliques a été remplacé par les bénitiers, placés près des porches ou attachés aux piliers à l'entrée des églises.

(2) Pour l'intelligence de tout ce qui se rapporte aux stations des pénitents dans les basiliques, il est essentiel de connaître la discipline ancienne de l'Eglise, en matière de pénitence canonique. Vers le milieu du IIIe siècle, l'Eglise établit quatre degrés de pénitence, savoir : 1o προστκλαυσιν, *fletum*, les pleurs ; 2o ακροασιν, *auditionem*, l'audition ; 3o υποπτωσιν, *substrationem*, la substration ; 4o συστασιν, *consistentiam*, la consistance. — Les *pleurants* se tenaient au dehors de l'église,

catéchumènes du premier ordre (1), les lépreux et les énergumènes, en un mot, tous ceux qui étaient exclus de toutes les parties de l'office, à l'exception du sermon. Au VIe siècle, on commença à placer dans le narthex les baptistères, qui jusque là s'étaient trouvés en plein air.

L'atrium et le narthex n'avaient pas les mêmes proportions relatives dans toutes les basiliques. Leur grandeur dépendait de l'espace dont on disposait pour bâtir. Quelquefois même on les supprimait totalement.

Du narthex on entrait, par une, trois ou cinq portes, dans le vaisseau, ναος, de la basilique. Le vaisseau symbolisait l'Eglise du Christ, dont les apôtres et leurs successeurs sont les pilotes (2) ; il était communément divisé en trois nefs par deux rangs de colonnes. Cependant on trouve des basiliques chrétiennes, comme on en trouve de profanes, entièrement dépourvues de colonnes, ou bien partagées en cinq nefs par quatre rangs de colonnes. La basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome, appartient à cette dernière catégorie.

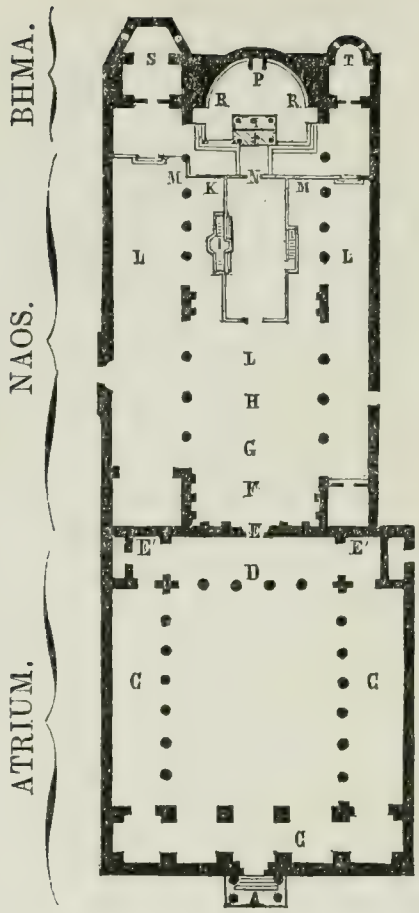
La porte du milieu E, appelée ὡραιαι πυλαι, *portae pulchrae*, *speciosae* ou *regiae*, donnait dans la nef principale, les autres E' conduisaient du narthex dans les collatéraux ou bas côtés. Le collatéral droit était réservé aux hommes, et celui de gauche aux femmes. Lorsque les basiliques avaient des galeries au-dessus des bas côtés (comme par exemple celles de Sainte-Agnès et de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome), ces galeries étaient occupées par les femmes.

A l'entrée de la nef du milieu se trouvait d'abord la place des *prosternés* ou pénitents du troisième degré F, et des

et priaient ceux qui entraient dans le lieu saint d'intercéder pour eux auprès du Seigneur et des prêtres ; les *écoutants* étaient autorisés à entrer dans le temple pour entendre les instructions ; les *prosternés* se trouvaient à l'intérieur de la nef, se prosternaient pendant quelques parties principales de l'office divin, et sortaient, comme les autres pénitents, à un moment donné ; les *consistants* pouvaient demeurer à l'église pendant toute la durée de l'office, mais ils étaient exclus de la participation des sacrements.

(1) Il y avait plusieurs ordres de catéchumènes. Voyez ci-dessous, p. 159.

(2) Voyez l'explication de ce symbolisme dans les *Constitutions apostoliques*, liv. II, ch. 57.



Plan de la basilique de Saint-Clément, à Rome.

A. Porche ou vestibule.
C. Portiques de l'atrium.
D. Narthex.
E. Porte royale.
E'. Portes donnant dans les collatéraux.
F. Pénitents dits prosternés.
G. Catéchumènes du 2e ordre.
H. Pénitents dits consistants.
I. Ambon pour l'Evangile.
J. Ambon pour l'Epitre.
K. Senatorium.
L. Places destinées aux fidèles des deux sexes.
M. Cancels.
N. Porte sainte.
P. Siége de l'évêque.
Q. Autel.
R. Bancs des prêtres.
S. Diaconicum.
T. Prothesis.

N. B. Le plan ci-joint est celui de l'église de Saint Clément telle qu'elle existe aujourd'hui. Cette église, bien qu'elle ne date que du XIIe siècle, reproduit la disposition des basiliques chrétiennes. Depuis quelques années on a découvert, sous l'église actuelle, des restes considérables de la basilique primitive dont le plan est presque le même que celui de la basilique du XIIe siècle.

catéchumènes du deuxième ordre G, puis celle des *consistants* ou quatrième degré H. Venait ensuite celle des fidèles L.

En avançant un peu plus loin dans la nef, on rencontrait les *ambons*, *suggesti*, I et J, chaires destinées à la lecture des saintes Ecritures, aux prédications des prêtres et des diacres, et à la promulgation des lois ecclésiastiques. Ordinairement les ambons se trouvaient vers le milieu de la nef principale; on ne saurait cependant établir une règle fixe à cet égard. La place qu'ils occupaient variait aussi bien que leur forme et leur nombre. Dans quelques basiliques, il y en avait jusqu'à trois : un pour l'Evangile, un pour l'Epitre, un pour la lecture des prophéties et des autres livres de l'ancien Testament. Près de l'ambon se tenaient les clercs inférieurs et les chantres; les moines, les solitaires et les en-

fants étaient placés un peu plus avant. Près de là était aussi le *senatorium* K, enceinte réservée aux familles sénatoriales et aux grands en général.

Enfin venait la troisième partie de la basilique, la partie la plus sainte et la plus vénérée, celle où il n'était pas permis aux laïques de pénétrer, et que l'on appelait le *sanctuaire* βημα, ἱερατειον. Elle était séparée du vaisseau, ναος, par un grillage ou balustrade à jour M, en bois, en marbre ou en métal, καγκελλοι, κιγκλιδες, *cancelli*, et élevée de quelques degrés au-dessus du sol de la nef. On y pénétrait par la *porte sainte* N, αγιαι πυλαι, qui n'était ouverte qu'à l'évêque, aux prêtres et aux diacres.

L'*autel* Q occupait le milieu du sanctuaire et s'élevait sur plusieurs marches.

Derrière l'autel se développait l'*abside*, de forme semi-circulaire, bâtie en hors-d'œuvre et couverte ordinairement d'une demi-coupole. Les parois et la voûte de l'abside furent, dès l'origine, décorées avec beaucoup de luxe; on les orna d'ouvrages en mosaïque ou de revêtements en marbres de différentes couleurs.

Le mur plat, s'élevant au-dessus de la grande arcade formant l'entrée de l'abside et appelé *arc triomphal*, offrait aussi des peintures en mosaïque.

Le siége de l'évêque P était placé au fond de l'abside, et élévé de plusieurs degrés au-dessus du sol. A droite et à gauche du siége épiscopal se trouvaient, adossés à l'hémicycle de l'abside, les siéges ou bancs R destinés aux prêtres qui assistaient l'évêque dans la célébration de l'office divin. L'abside s'appelait *presbyterium*, parce qu'elle était réservée aux prêtres, *presbyteri*.

A droite et à gauche du sanctuaire, il y avait deux petites places en forme d'absidioles (petites absides), portant le nom générique de *pastophoria* : celle de gauche S, appelée *diaconicum*, servait de sacristie ; on y déposait les ornements et les vases sacrés; dans celle de droite T, nommée *prothesis*, *oblationarium* ou *secretarium*, étaient conservées les offrandes de pain et de vin faites par les fidèles pour le saint sacrifice.

Ce fut là la disposition primitive des basiliques. Le changement le plus notable que l'on introduisit plus tard dans le plan des basiliques fut l'adjonction du transept, ou nef transversale entre l'abside et la nef proprement dite. Cette addition, qui fut assez rare pendant la période latine, donna au plan des églises la forme d'une croix. On trouve, dès le ve siècle, des églises munies d'un transept. Ce fait nous est attesté par saint Grégoire de Tours. En parlant de l'église de Clermont-Ferrand, élevée au ve siècle par le saint évêque Namatius et existant encore de son temps : « Elle a, dit-il, cent cinquante pieds de long, soixante de large, et cinquante de haut dans l'intérieur de la nef jusqu'à la charpente. Au-devant est une abside de forme ronde, et de chaque côté s'étendent des ailes d'une élégante structure. *L'édifice est en forme de croix;* il a quarante-deux fenêtres, soixante-dix colonnes et huit portes. » (1).

Origine de la basilique chrétienne. Les savants ne sont pas d'accord sur la question de l'origine de la basilique chrétienne. Plusieurs la font dériver de la basilique profane; d'autres, au contraire, nient cette influence. Ceux qui défendent la première opinion sont encore divisés entre eux : les uns soutiennent que des basiliques profanes furent affectées au culte et converties en églises par l'empereur Constantin; les autres rejettent cette assertion comme dénuée de preuves, et pensent que les chrétiens ont modelé, sur les basiliques profanes, les temples qu'ils élevèrent au culte du vrai Dieu.

Voyons quelle est la valeur de chacune de ces opinions. D'abord celle qui soutient la transformation des édifices civils en églises chrétiennes ne résiste pas à un examen quelque peu sérieux. En effet, cette transformation aurait eu lieu *avant* ou *après* la conversion de Constantin. L'une et l'autre de ces hypothèses nous paraît inadmissible : la première, parce que l'on ne comprend pas comment les chrétiens persécutés auraient pu faire, dans l'intérêt de leur

(1) *Histoire ecclésiastique des Francs*, liv. II, ch. 16.

culte, l'acquisition d'édifices affectés à un service public ; la seconde, parce que, après comme avant la conversion de Constantin, les basiliques profanes avaient leur destination primitive, celle de servir de palais de justice et de bourses commerciales. D'ailleurs, aucun fait, aucun témoignage historique ne peut être invoqué en faveur de cette opinion. Lorsqu'on lit les auteurs qui traitent de l'influence des basiliques profanes sur les basiliques chrétiennes, on est souvent étonné de voir comment presque tous admettent sans la moindre preuve et répètent sans cesse que Constantin, après sa conversion, transforma plusieurs basiliques profanes en églises chrétiennes. Ces écrivains citent entre autres comme exemples les basiliques de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Croix-en-Jérusalem, à Rome. Or Constantin ne céda pas des basiliques, mais bien deux de ses palais, pour que, sur leur emplacement, on élévât ces deux temples chrétiens.

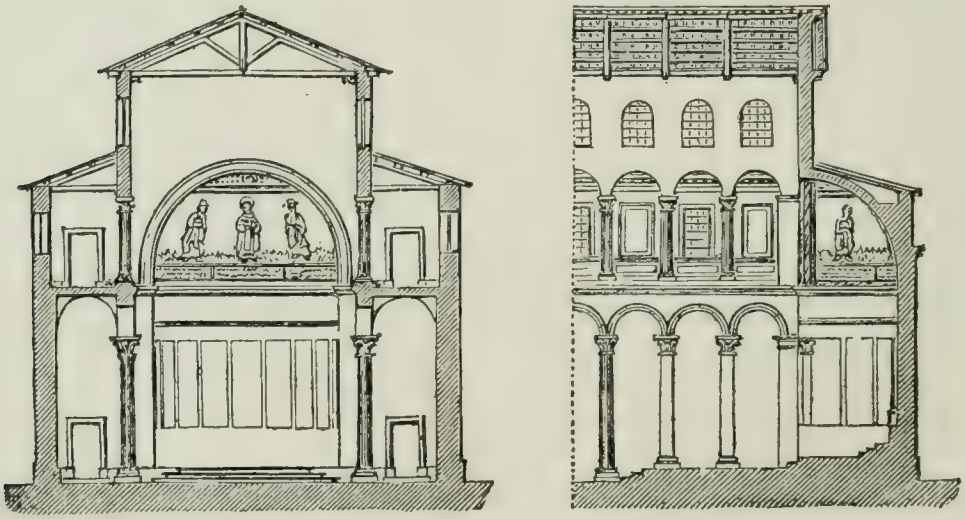
L'opinion, diamétralement opposée, de ceux qui nient que les basiliques profanes aient servi de modèle et de type aux basiliques chrétiennes nous paraît également dénuée de fondement. En effet, pour ne pas parler de l'identité du nom de *basiliques*, donné aux unes comme aux autres (1), la ressemblance que nous remarquons dans le plan et la disposition des parties de ces monuments nous oblige, en quelque sorte, de reconnaître une imitation presque servile, et d'affirmer que la basilique chrétienne tire son origine de la basilique profane. D'ailleurs, quiconque a étudié tant soit peu l'histoire du développement des styles d'architecture aux différents âges comprendra facilement l'impossibilité de nier cette filiation, surtout s'il se rappelle qu'aux IVe, Ve et VIe siècles l'art architectural était en pleine décadence.

Il est vrai qu'il existe quelques différences entre les basiliques profanes et les basiliques chrétiennes ; mais ces différences sont peu importantes. Ainsi, par exemple, l'atrium avec sa fontaine et ses portiques, la distribution intérieure

(1) Le mot *basilique* dérive de l'adjectif grec βασιλικος, *royal*, *regius*. Au féminin cet adjectif a la forme βασιλικη ; il faut donc sous-entendre un substantif du genre féminin, tel que οικια, *maison*, ou στοα, *portique*.

de l'édifice obtenue au moyen de clôtures ou *cancelli* sont tout à fait propres aux basiliques chrétiennes. Mais ces adjonctions, faites pour les exigences et la régularité du culte, constituent des différences purement accidentelles et non pas substantielles ou exerçant une influence réelle sur les dispositions architecturales des basiliques.

L'opinion qui tient que la basilique profane a servi de type à la basilique chrétienne nous paraît donc la plus probable et la mieux fondée. Les chrétiens ont construits eux-mêmes leurs basiliques. Dans cette construction ils ont pris pour modèles les basiliques profanes, dont ils ont approprié les diverses parties aux besoins du culte chrétien, en y ajoutant certaines parties accessoires, par exemple l'atrium, et en établissant à l'intérieur des séparations ou clôtures qui n'existaient pas dans les basiliques profanes. Et qu'on ne dise pas qu'il faut chercher le modèle des basiliques chrétiennes dans les oratoires des maisons pariculières et dans les chapelles souterraines des catacombes auxquelles, dans ces derniers temps, on a donné improprement le nom de basiliques. En effet, ces chapelles creusées dans le tuf n'ont, sous le rapport de l'art architectural et de la science de la construction, absolument rien de commun avec les basiliques proprement dites construites par les chrétiens à partir du IVe siècle. Il y a moins de ressemblance entre ces oratoires souterrains et les basiliques chrétiennes qu'entre les chambres des mai-



Coupes de la basilique chrétienne de Sainte-Agnès, à Rome.

sons particulières des Romains ou des Grecs et les basiliques profanes. Et cependant, personne jusqu'aujourd'hui n'a affirmé que ces chambres aient servi de type ou de modèle à ces basiliques.

Nous donnons, à la page précédente, deux coupes de la basilique de Sainte-Agnès, à Rome. La comparaison de ces coupes avec celles de la basilique profane des pages 146 et 147 prouve à l'évidence que la basilique profane a été le type et le modèle de la basilique chrétienne.

Orientation des basiliques chrétiennes. En archéologie, on entend par *orientation* la disposition particulière par laquelle l'abside des basiliques et le chevet du chœur des églises du moyen âge sont tournés vers l'*orient*. Dans les églises *orientées* l'axe longitudinal se dirige du couchant au levant de manière que l'abside forme la partie orientale de l'édifice.

La coutume d'orienter les églises date des premiers siècles de l'Eglise. Les *Constitutions apostoliques* (liv. II, c. 57) la consacrent, et plusieurs saints Pères en parlent comme d'un usage universellement admis (1). Pendant toute la durée du moyen âge, on a observé scrupuleusement la règle établie par l'Eglise, et l'on n'y a dérogé que dans le cas où il eût été impossible de s'y conformer.

Au IVe et au Ve siècle, la plupart des basiliques avaient l'abside tournée vers l'Occident. Saint Paulin de Nole, qui écrivait au commencement du Ve siècle, nous atteste ce fait. En parlant de l'église qu'il avait fait construire en l'honneur ds saint Félix : « La façade de cette basilique, dit-il, *contrairement à la coutume générale*, n'est pas tournée vers l'orient » (2). A cette époque le célébrant se plaçait derrière l'autel et avait la face tournée vers les fidèles, et, par conséquent, vers l'orient; les fidèles aussi se tournaient vers

(1) Tertullien, *Apol.*, ch. XVI; S. Basile, *De Spiritu sancto*, ch. XXVII, n. 66; S. Isidore de Séville, *Orig.*, liv. XV, ch. 4. Cotelerius, dans l'édition des *Patres apostolici*, (*Constit. apost.*, II, c. 57) cite en note un grand nombre de témoignages des saints Pères qui ont trait à l'usage reçu par les premiers chrétiens de se tourner vers l'orient lorsqu'ils priaient.

(2) « Prospectus basilicae non, *ut usitatior mos est*, orientem spectat, sed ad domini mei beati Felicis basilicam pertinet, memoriam ejus aspiciens. » *Let.* 32e.

l'orient depuis l'offertoire jusqu'à la fin de la Messe. La plupart des anciennes basiliques de Rome présentent ce mode d'orientation : telles sont les basiliques de Saint-Pierre-au-Vatican, de Saint-Jean-de-Latran, de Saint-Clément, et telle était aussi la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs avant les remaniements qu'elle a subis.

Parmi les basiliques primitives de Rome, on en rencontre qui ne sont pas orientées, par exemple l'église de Saint-Martin-des-Monts, qui a son abside dirigée vers le nord, et celle de Saint-Grégoire sur le mont Coelius, dont le chœur regarde le midi. Le peu d'espace dont on disposait et les accidents du terrain où l'on voulait bâtir peuvent, dans certains cas, expliquer ces anomalies ; car, comme le fait remarquer le chevalier J. B. de Rossi, « à peine la paix fut-elle accordée à l'Eglise que des basiliques plus ou moins étendues et somptueuses s'élevèrent au-dessus des tombeaux de plusieurs martyrs illustres. Le système que l'on suivait ordinairement dans la construction de ces basiliques était de ne déplacer, en aucune manière, le tombeau du martyr. Celui-ci était scrupuleusement respecté ; on construisait la basilique au niveau même du tombeau ou à un niveau un peu plus élevé. L'abside et l'autel se trouvaient directement au-dessus de la crypte sépulcrale. Comme tous ou presque tous les tombeaux étaient des hypogées, quelquefois placés à une très grande profondeur sous terre, il fut nécessaire, pour niveler le terrain où l'on éleva les basiliques constantiniennes, de creuser dans les flancs de la colline jusqu'au premier et même parfois jusqu'au second étage souterrain. On peut juger des destructions que cette manière de faire causa dans les galeries des cimetières souterrains et les monuments primitifs de tout genre, par les énormes déblais que l'on a dû faire pour la construction des basiliques de Saint-Pierre-au-Vatican, de Saint-Laurent-hors-les-murs, de Sainte-Agnès et de Saint-Alexandre. » *Roma sotterranea*, I, p. 212.

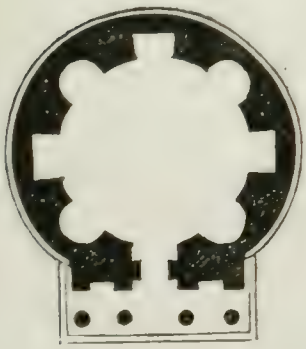
Les saints Pères ont allégué plusieurs raisons mystiques de l'orientation des temples chrétiens. La principale, celle qui est le plus souvent indiquée, c'est que dans notre exil et notre pèlerinage sur la terre nous devons tourner les

regards vers le paradis terrestre *que Dieu planta à Eden, vers l'orient* (1), pour que, nous rappelant la perte du ciel, qui est le véritable Eden, nous excitions en nous un ardent désir de le récupérer.

§ II. — Églises circulaires et polygones.

La forme basilicale fut généralement adoptée, pendant la période latine, pour les églises chrétiennes de l'Occident. Ce ne fut qu'exceptionnellement que l'on construisit des églises rondes. « Ces églises, dit de Dartein, appartiennent à deux types distincts, suivant qu'elles se composent d'une salle centrale entourée d'une galerie de circulation et séparée de celle-ci par des supports isolés, ou qu'elles consistent en une simple salle circulaire. On peut appeler les premières *rotondes annulaires*, et les secondes *rotondes simples*. Les unes et les autres étaient généralement voûtées. Dans les rotondes annulaires, il y avait quelquefois deux étages superposés de galeries, et la voûte centrale s'élevait assez haut pour qu'il y eût des jours entre sa naissance et le toit des galeries. » *Etudes sur l'architecture lombarde*, Ire partie, p. 19. Quelquefois le mur extérieur ou d'enceinte, au lieu d'être bâti sur plan circulaire, a la forme d'un polygone régulier, ayant pour le moins huit côtés.

Fig. 1.

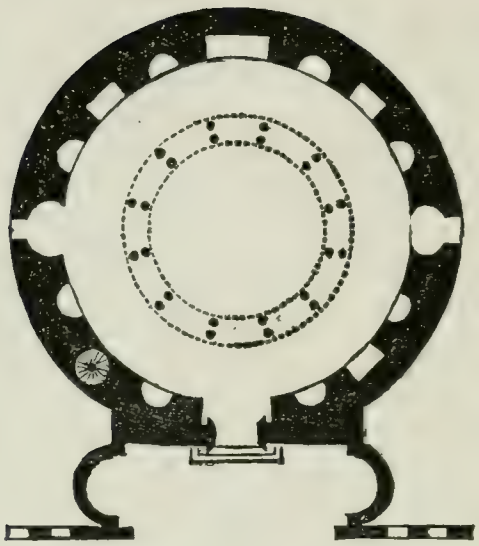


Plan de l'église des Saints-Pierre-et-Marcellin à Rome.

Voici les plans de la très ancienne église des Saints-Pierre-et-Marcellin, aujourd'hui en ruines, à Rome, *rotonde simple* (fig. 1); de l'église de Sainte-Constance, de la même ville, *rotonde annulaire* (fig. 2); et du dôme d'Aix-la-Chapelle, *polygone annulaire* (fig. 3) Dans cette dernière gravure la partie noire donne le plan au rez-de-chaussée, et la partie hachée celui de l'étage.

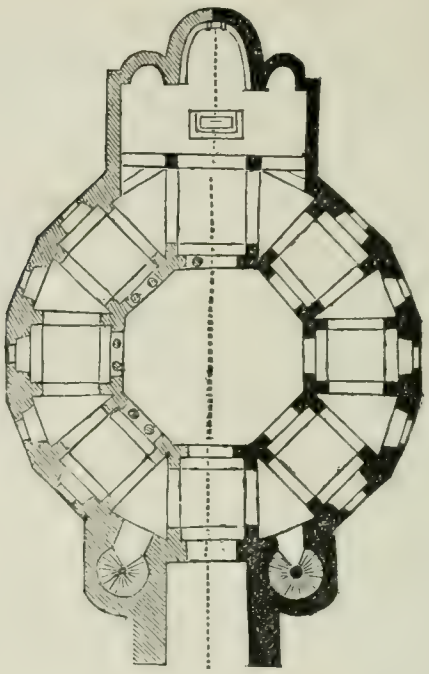
(1) La Vulgate (*Gen.*, II, 8) : *Plantaverat autem Dominus Deus paradisum voluptatis a principio*, ne rend pas exactement le sens du texte hébreu, qui porte : *Le Seigneur planta un jardin à Eden, vers l'orient.*

Fig. 2.



Plan de l'église ou baptistère de Sainte-Constance, à Rome.

Fig. 3.



Plan primitif de l'église d'Aix-la-Chapelle.

Nous trouvons le type des rotondes annulaires dans le Panthéon de Rome. Les plus célèbres de ces rotondes sont l'église de Saint-Etienne-le-Rond, à Rome, celle de Saint-Laurent à Milan et la rotonde de Brescia. Les églises de Saint-Vital, à Ravenne, et le dôme d'Aix-la-Chapelle sont des polygones annulaires.

Les rotondes simples ne se rencontrent que très rarement, et jamais elles n'ont de grandes dimensions.

§ III. — Baptistères.

Avant d'aborder l'étude des baptistères, nous devons faire connaître la discipline anciennement en vigueur dans l'administration du sacrement du baptême.

Les théologiens distinguent trois sortes de baptême : le baptême par *immersion*, le baptême par *aspersion* et le baptême par *infusion* ou *affusion*. Le premier se confere en plongeant dans l'eau le corps tout entier; dans le second et le troisième, le ministre, de loin ou de près, jette ou verse de l'eau sur la tête du néophyte. Le baptême par

immersion a été généralement en usage jusqu'au XIIe siècle. A partir de cette époque, on a commencé à le remplacer, dans l'église latine, par le baptême par infusion, dont auparavant on ne se servait qu'exceptionnellement pour baptiser les malades en danger de mort. Les Grecs et les Orientaux pratiquent encore aujourd'hui la triple immersion. Quel que soit le mode employé pour baptiser, le sacrement est valide.

Aux premiers siècles de l'Eglise, les juifs et les gentils qui embrassaient la religion chrétienne devaient, avant d'être admis au baptême, passer par le catéchuménat (1). Le concile d'Elvire, célébré vers le commencement du IVe siècle, renferme, en plusieurs canons, les principaux points de la discipline ecclésiastique touchant les catéchumènes. Il y en avait de trois ordres : Les *écoutants*, *audientes*, les *prosternés*, *genuflectentes*, et les *compétents*, *competentes*. On appelait *écoutants* ceux qui, ayant manifesté le désir de se faire chrétien, recevaient l'imposition des mains et le signe de la croix sur le front ; ils pouvaient assister à la lecture et à l'explication des saintes Ecritures ; on leur enseignait aussi quelques-unes des vérités fondamentales de la foi en même temps que les obligations du chrétien. Les *prosternés* étaient admis à une partie des prières de la liturgie ; ils s'appelaient plus particulièrement les catéchumènes ; aussi était-ce à eux que s'adressaient les injonctions que le diacre faisait pendant l'office par ces paroles : *Orate catechumeni*, et : *Quicumque catechumeni discedite*. Les *compétents*, ainsi nommés parce qu'ils *demandaient*, *petebant*, le baptême, formaient le dernier ordre des catéchumènes ; on leur confiait plusieurs dogmes, entre autres le mystère de la Sainte-Trinité, la doctrine relative à l'Eglise du Christ et à la rémission des péchés.

La durée ordinaire du catéchuménat était de deux ans environ. Lorsque le temps de l'épreuve était écoulé, ceux qui désiraient recevoir le baptême se faisaient inscrire par les prêtres ; et dès lors ils portaient le nom d'*élus*, *electi*.

(1) Le mot *catéchumène* dérive du grec κατηχέω, *je fais retentir*, *j'enseigne*.

Pour les préparer dignement à la réception de la grâce baptismale, on leur imposait des œuvres de pénitence. L'administration solennelle du baptême n'avait lieu que deux fois par an, le samedi-saint et la veille de la Pentecôte. Dans les Gaules, on baptisait aussi à la Noël : le baptême de Clovis eut lieu ce jour-là.

Primitivement les évêques s'étaient réservé l'administration du baptême solennel. Au jour fixé, les catéchumènes, après avoir fait les renonciations d'usage, étaient présentés à l'évêque par les diacres et les diaconesses; l'évêque les plongeait trois fois dans l'eau, et, à chaque immersion, invoquait une des personnes de la Sainte-Trinité. A la fin de la cérémonie, le néophyte était revêtu d'une robe blanche qu'il ne quittait qu'après huit jours. Ainsi, ceux qui recevaient le baptême le samedi-saint déposaient leur vêtement blanc le dimanche après Pâques. C'est pour cette raison que ce dimanche porte le nom de *dimanche in albis*.

Après ces observations, il sera facile de comprendre tout ce qui se rapporte aux baptistères des premiers siècles.

Le Divin Sauveur fut baptisé par saint Jean Baptiste dans les eaux du Jourdain. Les apôtres, qui avaient reçu de Jésus-Christ la mission d'enseigner et de baptiser les peuples, n'eurent d'autres baptistères que les rivières et les fontaines; ils administraient le sacrement de baptême partout où ils trouvaient de l'eau. Voyez les *Actes des apôtres*, VIII, 38, et XVI, 15. — Tertullien atteste que saint Pierre conféra le baptême dans le Tibre (*De baptismo*, ch. IV). L'usage de baptiser dans la mer, les fleuves et les fontaines se conserva assez longtemps dans certains endroits. Nous lisons dans les écrits du vénérable Bède que, vers le commencement du VIe siècle, saint Paulin, le compagnon de saint Augustin l'apôtre de l'Angleterre, baptisait dans des rivières ceux qui se convertissaient à la foi chrétienne (*Hist. eccl. gentis Anglorum*, liv. II, ch. 14 et 16).

Cependant, dès le commencement, il y eut des lieux spécialement destinés à la collation du baptême. On rencontre dans les catacombes plusieurs baptistères qui datent de l'ère

des persécutions. Un des plus remarquables est celui du cimetière de Saint-Pontien ; il remonte certainement au IIIe siècle ; car, en l'année 259, le prêtre Eusèbe y baptisa un jeune paralytique qui récupéra miraculeusement la santé. Les parois de ce baptistère sont couvertes de peintures dont la principale représente Notre-Seigneur baptisé par saint Jean.

Après la conversion de Constantin, l'usage de conférer le baptême solennel dans des édifices particuliers, attenants aux églises principales et spécialement aux cathédrales, devint presque général dans toute la chrétienté. Les baptistères affectaient le plus souvent la forme circulaire ou octogone ; quelquefois mais rarement ils étaient carrés ou en forme de croix grecque (1). Les cuves baptismales, qui occupaient le centre du baptistère, reproduisaient en petit le plan de l'édifice.

Les baptistères primitifs consistaient dans de larges bassins recouverts d'un dôme. Plus tard ils prirent parfois des développements si considérables que, au témoignage de Du Cange et de Suicer, on y célébra des conciles. Presque toujours dédiés à saint Jean Baptiste, ils étaient ordinairement connus sous le nom d'*ecclesia sancti Joannis in fonte* ou *ad fontes*. Des peintures représentant le baptême de Notre-Seigneur dans le Jourdain et des inscriptions relatives au sacrement de baptême recouvraient les murailles.

Aussi longtemps que les évêques se réservèrent l'administration solennelle du baptême, il n'y eut dans chaque diocèse qu'un seul baptistère, situé près de l'église cathédrale. Plus tard, lorsque la discipline fut changée sur ce point, et que les paroisses rurales eurent été érigées, le nombre des baptistères devint plus considérable ; on en établit un auprès de chaque église paroissiale, appelée pour cette raison *ecclesia matrix* ; car c'est par les eaux du baptême que les chrétiens naissent à la vie surnaturelle. Vers la même époque, on commença à transporter le baptistère d'abord dans l'atrium, puis dans le narthex, et enfin dans

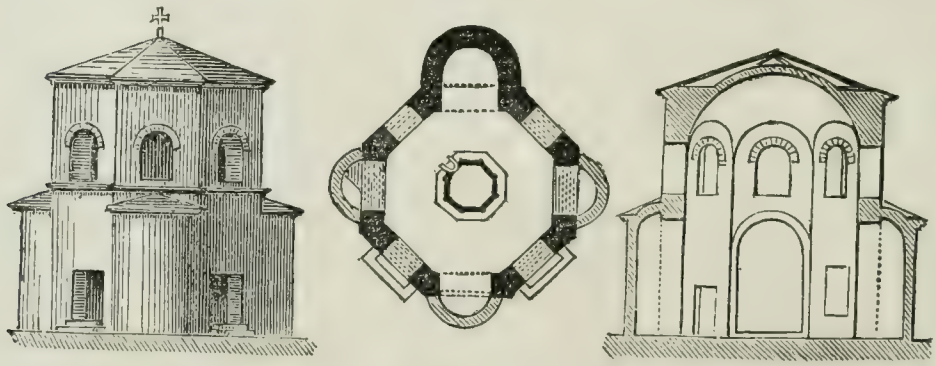
(1) On appelle croix *grecque* celle qui a les quatre bras d'égale longueur +, et *latine* celle qui a la partie inférieure plus longue que les trois autres †.

l'intérieur de l'église. Cet usage cependant ne devint pas général. Quelques villes d'Italie, telles que Padoue, Ravenne, Florence, Pise et Asti, possèdent encore de nos jours des baptistères isolés, de forme circulaire ou polygone, où l'on baptise tous les enfants de la ville. La plupart de ces monuments datent de la période romane.

Les deux plus anciens baptistères connus se trouvent à Rome. Ils ont été élevés tous les deux par Constantin : l'un est une dépendance de la basilique de Saint-Jean-de-Latran et a la forme d'un octogone annulaire; l'autre, situé près de la basilique de Sainte-Agnès-hors-les-murs et connu sous le nom d'église de Sainte-Constance, est une rotonde annulaire. Ce dernier a été construit par l'empereur Constantin pour y faire baptiser les deux Constance, sa sœur et sa fille. On y voit encore aujourd'hui des mosaïques attribuées au IVe siècle. Voyez ci-dessus, p. 158, le plan de ce monument.

La ville de Ravenne possède deux baptistères anciens qui ont la même forme. L'un, construit par les catholiques et encore employé aujourd'hui, date du commencement du Ve siècle; l'autre, élevé par les ariens pendant la première moitié du VIe siècle, est maintenant hors d'usage. Leur plan (fig. 2) forme un octogone ayant, au rez-de-chaussée, des niches semi-circulaires sur les quatre petits côtés. La fig. 1 donne l'élévation géométrale, et la fig. 3 la coupe

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



Elévation Plan Coupe

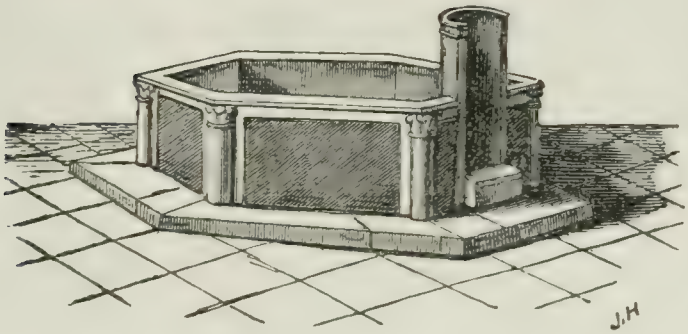
du baptistère (*S. Maria in Cosmedin*), à Ravenne.

d'un de ces baptistères. Les murailles et les voûtes de ces deux monuments sont ornées de mosaïques. Au centre des

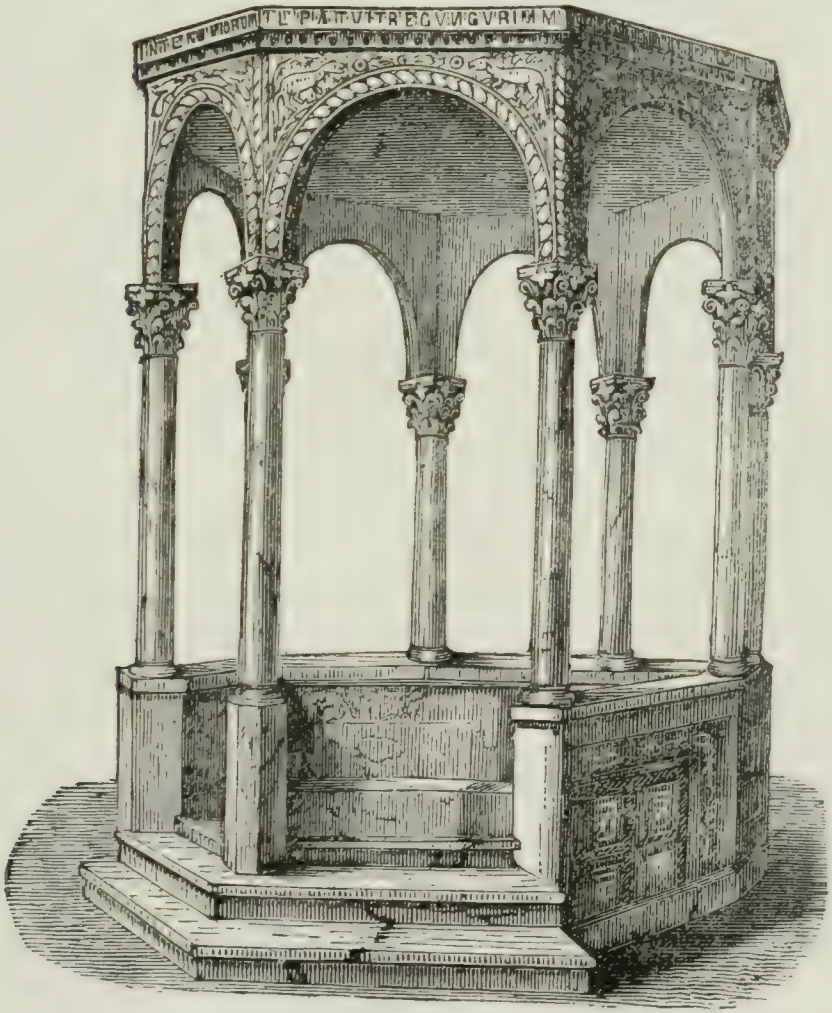
voûtes, dans un médaillon circulaire, on voit le baptême de Notre-Seigneur dans le Jourdain, et tout autour les images en pied des douze apôtres.

En France, il existe aussi un baptistère qui date du VIe ou du VIIe siècle. C'est l'église de Saint-Jean à Poitiers.

En Belgique il existait, avant 1806, près de l'église de Notre-Dame de Tongres, une chapelle circulaire, qui était l'ancien baptistère de la cathédrale. Il est à re-



Cuve du baptistère de Ravenne (Ve siècle).



Cuve baptismale de Cividale-en-Frioul (VIIe siècle).

gretter qu'on n'ait pas, avant de le démolir, fait une description exacte ou pris un dessin de ce curieux édifice.

Les cuves baptismales étaient très grandes, parce que le baptême s'administrait par immersion, et souvent à des adultes. Elles se trouvaient presque à fleur du pavement, et l'on y descendait par des marches. Voyez, à la page précédente, la vue perspective de la cuve octogone en marbre du baptistère de Ravenne, dont nous avons donné le plan à la page 162, au centre du plan du baptistère (fig. 2). Sur une des faces de l'octogone on a pratiqué une niche semi-circulaire où se plaçait le pontife qui administrait le baptême.

Quelquefois, comme à Cividale-en-Frioul, la cuve était surmontée d'une espèce de baldaquin porté par des colonnes; voyez la gravure de la page précédente. La cuve du baptistère d'Aquilée avait un dais semblable.

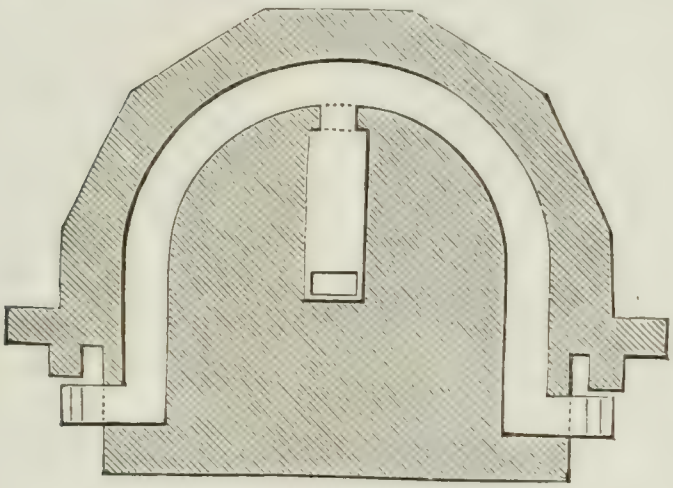
§ IV. — Cryptes.

La plupart des basiliques primitives furent élevées à l'endroit même où étaient ensevelis les restes mortels d'un martyr ou de quelque autre saint illustre. Nous trouvons dans cet usage la raison pour laquelle un grand nombre de basiliques très importantes furent construites hors de l'enceinte des villes. A Rome, les basiliques de Saint-Sébastien, de saint Paul-hors-les-murs et de Sainte-Agnès se trouvent dans la campagne romaine. L'église de Saint-Pierre-au-Vatican elle-même est une basilique *cimetériale*, située primitivement hors de la Ville Eternelle. A Milan, sur onze églises principales qui existaient au commencement du XIIe siècle, huit se trouvaient en dehors de l'enceinte des murs. La même remarque s'applique aux basiliques de presque toutes les autres villes de l'Italie.

Dans les basiliques primitives, l'autel était placé immédiatement au-dessus du tombeau, que l'on respectait toujours scrupuleusement. Lorsqu'on construisait une basilique sur une catacombe, l'entrée des galeries souterraines était

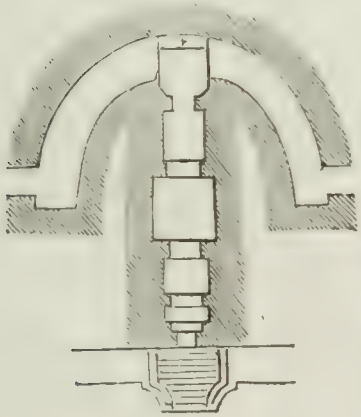
conservée dans une place favorable, voisine du sanctuaire. C'est ainsi, par exemple, que, selon le témoignage d'Anastase le Bibliothécaire, l'empereur Constantin, en élevant la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome, fit établir un escalier pour descendre jusqu'au tombeau du martyr. Si la basilique s'élevait sur une sépulture faite à fleur de terre dans un cimetière, des escaliers et des corridors conduisant au tombeau étaient pratiqués sous le *presbyterium*, élevé de quelques degrés au-dessus du pavement des nefs. Ces galeries, et les chapelles souterraines par lesquelles celles-ci furent remplacées dans la suite, ont reçu le nom de *cryptes*, du mot grec κρυπτειν, *cacher*. Les cryptes des églises de Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne (fig. 1), et des Quatre-Saints-Couronnés à Rome, qui sont disposées à peu près de la même manière, offrent le type des cryptes primitives. Celles des églises de Sainte-Praxède (fig. 2) et de Saint-Sabas, à Rome, reproduisent à peu près les mêmes dispositions. Ce sont des galeries conduisant au tombeau du saint.

Fig. 1.



Plan de la crypte de Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne.

Fig. 2.

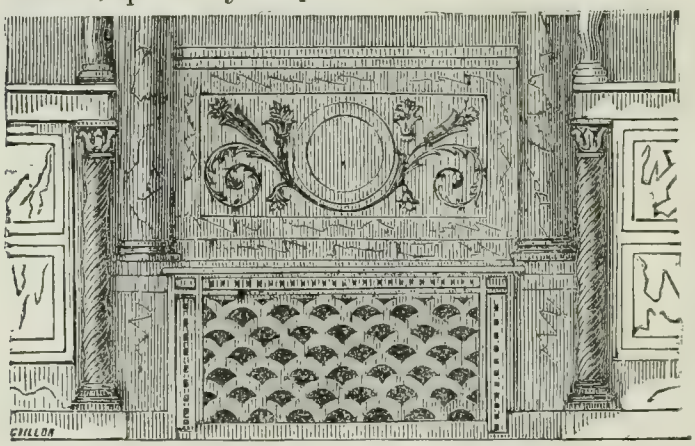


Plan de la crypte de Sainte-Praxède, à Rome.

Ces galeries voûtées se transformèrent plus tard en véritables chapelles ou églises souterraines, s'étendant sous tout le *presbyterium* et assez vastes pour nécessiter l'emploi de colonnes qui, recevant les retombées des voûtes, formaient alors plusieurs nefs.

Souvent, pour faire voir facilement le tombeau aux fidèles sans qu'ils descendissent dans la crypte, on ouvrit un conduit ou soupirail à travers les voûtes de la crypte. Cette ouverture reçut le nom de *fenestra*, *cataracta*, *jugulum*, lorsque le grillage qui la fermait se trouvait dans une position verticale, et celui d'*umbilicus*, lorsque la clôture était posée horizontalement et faisait partie du pavement du chœur ou de la nef. On se plaçait devant cette ouverture pour prier ou faire descendre des *brandea* jusqu'au tombeau du saint.

Dans les églises sans crypte, on établit quelquefois sous l'autel, pour y déposer des reliques, une espèce de caveau en maçonnerie, ne présentant communément qu'une seule ouverture pratiquée du côté de la nef principale et fermée par des grilles en métal ou des clôtures en marbre évidées à jour. Ces caveaux, de même que les cryptes, portent le nom de *confessio* et *martyrium*. Voici la vue extérieure du *martyrium* ou caveau placé sous l'autel de l'église des Saints-Nérée-et-Achillée, à Rome.



Martyrium de l'église des Saints-Nérée-et-Achillée, à Rome.

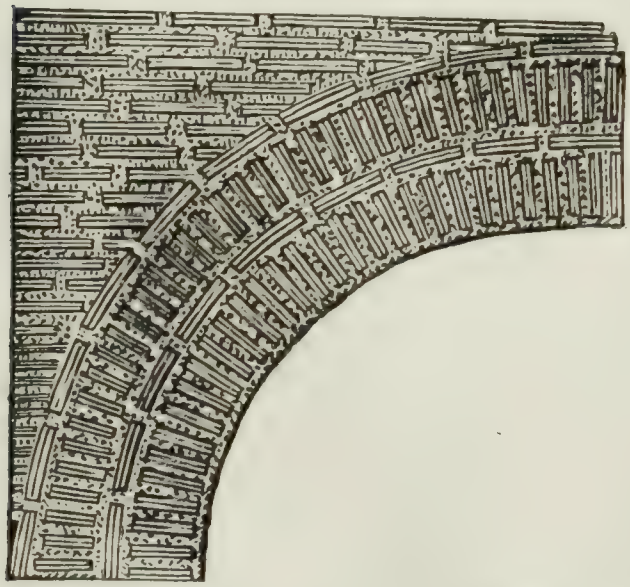
Décoration des cryptes. « L'ornementation des cryptes latines, dit Lenoir, suivait la marche qu'on observe dans celle des basiliques elles-mêmes : emploi de riches matières, marbres et porphyres, arrachés par les premiers chrétiens aux temples des idoles ; peintures dans le style de celles des catacombes, mosaïques analogues à celles qui se voient dans les églises. La sculpture d'ornement y est rare : la crypte de Saint-Marc de Rome a l'immense intérêt, pour l'histoire de l'art chrétien, de présenter des sculptures dans lesquelles on reconnaît l'influence antique modifiée par l'abandon de

la pratique du dessin et du ciseau. Le luxe de la matière vint remplacer dans ces réduits souterrains ce qu'en d'autres temps l'art seul devait faire. On lit dans Anastase (*Vita Silvestri*, § 17, *Leonis III, et Adriani I*) que les colonnes et les arcs de la crypte de Saint-Pierre-au-Vatican étaient ornés de tentures précieuses et de chérubins d'or ; le tombeau, en bronze doré, portait une croix d'or massif pesant cent cinquante livres, donnée par Constantin ; une autre croix d'or pesant cent livres avait été offerte par Bélisaire : on y voyait la représentation de ses victoires. Les grilles du tombeau, les candélabres étaient en argent. Plus tard le pape Léon III couvrit toutes les parois de la crypte de lames d'or. » *Architecture monastique*, I, p. 215 et suiv.

§ V. — Caractères du style latin.

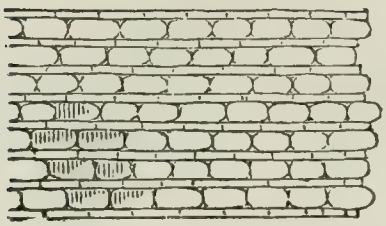
1. **Appareils et système de construction.** Les basiliques et les monuments de la période latine sont construits avec des moëllons réguliers de moyen ou de petit appareil, ou bien avec des briques plates, séparées par une épaisse couche de ciment. Souvent aussi les murs sont formés de cordons d'une, de deux ou de plusieurs assises de moëllons alternant avec des cordons composés d'une ou de plusieurs assises de briques. Ce dernier mode de maçonnerie se rencontre dans plusieurs des plus anciennes basiliques romaines, par exemple à Sainte-Agnès, à Saint-Laurent-hors-les-murs et à Sainte-Balbine (fig. 2) et aussi dans les fragments de la basilique chrétienne qui existent encore

Fig. 1.



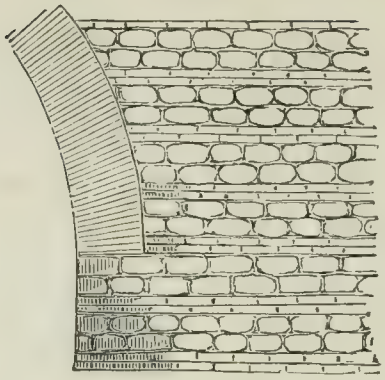
Appareil de la basilique profane de Trèves (IVe siècle).

Fig. 2.



Appareil des basiliques de Sainte-Agnès, Sainte-Balbine et Saint-Laurent, à Rome.

Fig. 3.



Appareil de la basilique chrétienne de Trèves.

à la cathédrale actuelle de Trèves (fig. 3). La basilique profane de cette dernière ville (fig. 1) et la plupart des monuments de Ravenne sont construits en briques.

Une modification importante fut introduite, pendant la période latine, dans la construction des basiliques chrétiennes : ce fut la substitution des arcs aux architraves. Cette disposition nouvelle tenait à plusieurs causes. D'abord, l'arc avait déjà été employé du temps de Dioclétien pour réunir les colonnes ; ensuite, des entablements de formes et de hauteurs diverses, empruntés aux monuments antiques, produisaient une irrégularité tellement choquante que les architectes n'osèrent pas, dans leur emploi, user de la même liberté que dans celui des colonnes. Ce fut, sans doute pour ces raisons qu'on remplaça les architraves par des arcs en maçonnerie appuyés directement sur les tailloirs des chapiteaux des colonnes.

Beaucoup de basiliques chrétiennes, et surtout celles de la ville de Rome, furent construites aux dépens des monuments antiques. On enlevait à ces monuments les colonnes, les architraves, les frises et toutes les parties susceptibles d'être employées dans la construction des basiliques. Mais comme celles-ci étaient beaucoup plus vastes que les temples, il fallait souvent, pour en élever une seule, dépouiller plusieurs monuments païens. L'art architectural était si profondément déchu que l'on ne craignit pas d'associer des débris différents de style et de dimension, en les rajustant le mieux qu'il fût possible. L'entablement de la partie pri-

mitive de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome, offre un exemple intéressant de ce mode de construction; nous donnons ici, en gravure, une partie de cet entablement. On y voit réunis tant bien que mal des fragments divers d'architraves et de frises.

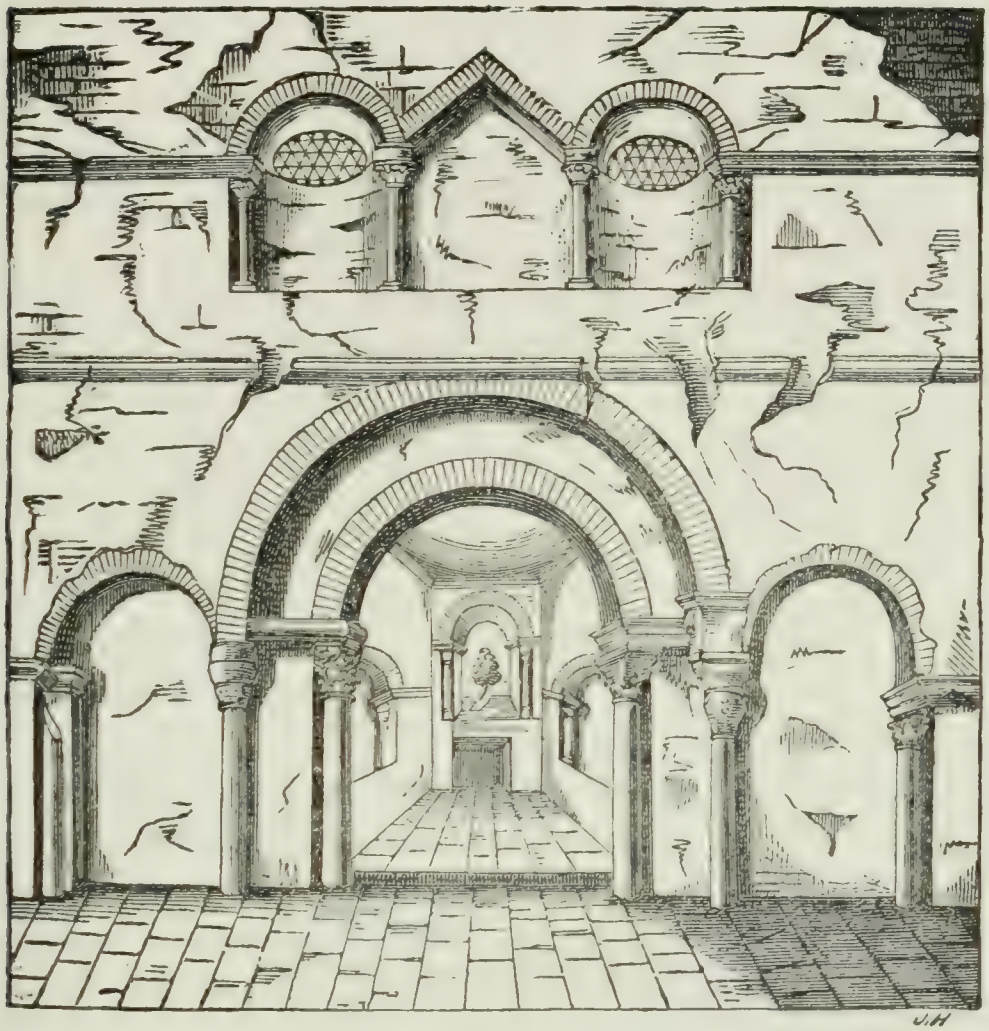
Entablement à la partie primitive
de l'église de Saint-Laurent-hors-les murs, à Rome.

Lorsqu'on employait des colonnes provenant de divers monuments, elles n'appartenaient souvent pas au même ordre d'architecture, ou bien les fûts et les chapiteaux n'avaient pas la même hauteur. Dans ce cas on plaçait les tailloirs de toutes ces colonnes dans un même plan horizontal; on enterrait, en partie, les colonnes trop longues, et on élevait celles qui étaient trop courtes sur des socles ou des piédestaux de différentes hauteurs. Les églises de *Santa-Maria-in-Trastevere* et de l'*Ara-Coeli*, à Rome, se distinguent par ces irrégularités dans la forme et la hauteur des colonnes. L'espacement et la distance relative des colonnes varièrent aussi entre des limites excessives.

Dans le midi de la France, les églises chrétiennes furent également construites avec les débris arrachés aux édifices païens. « Les monuments antiques de l'époque romaine, dit

Viollet-le-Duc, laissaient sur le sol des Gaules une quantité innombrable de colonnes; car aucune architecture ne prodigua autant ce genre de support que l'architecture des Romains. Nos premiers constructeurs romans employèrent ces fragments comme ils purent ; ils trouvaient très simple, lorsqu'ils élevaient un édifice, d'aller chercher, parmi les débris des monuments antiques, des fûts de colonnes et de les dresser dans leurs nouvelles constructions, sans tenir compte de leur grosseur ou de leurs proportions, plutôt que de tailler à grand'peine, dans les carrières, des pierres de grande dimension et de les amener à pied-d'œuvre. Il résulta de cette réunion de colonnes ou même de fragments de colonnes de toutes dimensions et proportions, dans un même édifice souvent, un oubli complet des méthodes qui avaient été suivies par les Romains dans la composition des ordres de l'architecture. Les yeux s'habituèrent à ne plus établir ces rapports entre les diamètres et les hauteurs des colonnes, à ne plus éprouver le besoin de l'observation des règles suivies par les anciens. Cet oubli barbare, résultat de la perte des traditions et de moyens de construction très incomplets, du défaut d'ouvriers capables, fit faire aux architectes des premiers temps du moyen âge les plus singulières bévues. Pour eux, les colonnes antiques, souvent taillées dans des matières précieuses, furent un objet de luxe, une sorte de dépouille dont ils cherchèrent à parer leurs grossiers édifices, sans se préoccuper souvent de la fonction véritable de la colonne. D'ailleurs, s'ils étaient hors d'état de tailler un cylindre dans un bloc de pierre, à plus forte raison ne pouvaient-ils sculpter des chapiteaux et des bases ; il arriva qu'ils placèrent tantôt une colonne sur le sol sans base, tantôt un chapiteau antique sur une colonne dont le diamètre ne correspondait pas avec celui du fût. Trop inexpérimentés pour oser combiner un système de construction sur des points d'appui grêles, ils placèrent les colonnes qu'ils arrachaient aux débris des monuments antiques dans des angles rentrants, ou les accolèrent à des piliers massifs, comme une décoration plutôt que comme un support. » *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, III, p. 492.

Le baptistère ou église de Saint-Jean-Baptiste de Poitiers, qui date du VIe ou du VIIe siècle, offre un exemple bien remarquable de ce mode de construction. Voici la vue intérieure de ce curieux monument :



Vue intérieure du baptistère de Poitiers (VIe ou VIIe siècle).

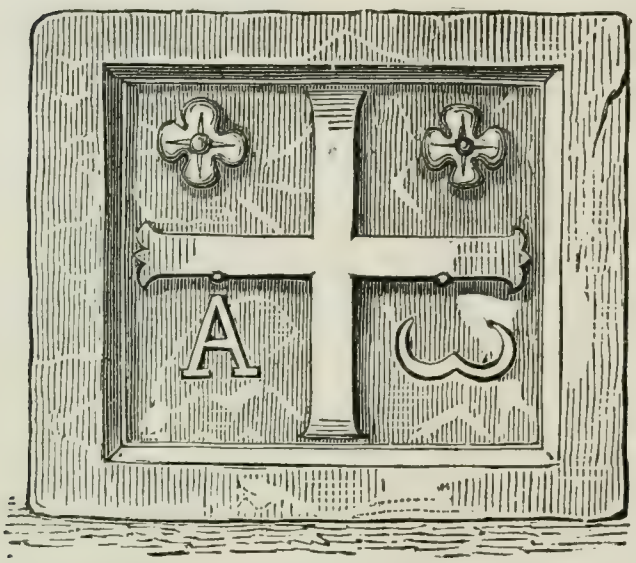
On est frappé avant tout de la différence notable qui existe entre les diamètres et les hauteurs des colonnes. Aux fûts, qui sont en marbre, s'adaptent tant bien que mal des chapiteaux, aussi en marbre, d'inégale grandeur. L'arcade centrale extérieure retombe sur deux colonnes offrant les plus grandes irrégularités. Celle de droite paraît surmontée d'un entablement presque complet, composé d'une architrave, d'une frise et d'une corniche ; celle de gauche n'a pas de couronnement ; l'arc, descendant plus bas que du côté opposé, va reposer pour ainsi dire directement sur le cha-

piteau. Les chapiteaux des colonnes recevant les retombées de la petite arcade sont aussi entièrement dissemblables.

Dans l'Europe centrale les édifices élevés pendant la période latine sont extrêmement rares. Un des plus remarquables de l'Allemagne est l'abbaye fondée, en 776, à Lorsch, près de Heidelberg.

La Belgique et la Hollande ne possèdent pas un seul momonument chrétien, datant de la période latine, et il est très probable qu'elles n'en ont jamais possédé d'importants.

2. **Décoration monumentale.** La période latine ne fut pas une époque brillante pour la sculpture d'ornement. Lorsqu'on ne se servit pas de fragments arrachés aux édifices anciens, on se contenta, dans le principe, d'imiter autant que possible les modèles de la décoration classique. Les chapiteaux des plus anciennes basiliques chrétiennes de Rome, par exemple de Saint-Laurent-hors-les-murs, fournissent la preuve évidente de cette assertion. « Mais, dit très bien Lenoir, les premiers chrétiens ne restèrent pas serviles imitateurs, bien qu'ils s'écartassent peu des principes de l'architecture païenne. En suivant avec soin, dans les basiliques latines de l'Italie, la marche successive des innovations chrétiennes, on les voit d'abord timides et ne s'attachant qu'à modifier le fleuron du chapiteau corinthien ou quelques-unes des moulures ornées de l'ionique; puis, dès le ve et le vi^e^ siècle, se présentent des compositions complètes, dans lesquelles l'aigle ou la colombe viennent remplacer la volute corinthienne pour soutenir l'abaque; on voit aussi des chapiteaux dont le bas offre l'aspect d'un panier tressé



Piédestal à la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome.

en remplacement des nombreuses feuilles épanouies. Le travail du ciseau et de petites croix grecques mêlées aux ornements ne peuvent laisser aucun doute sur l'authenticité de ces sculptures. A la basilique primitive de Saint-Laurent, les piédestaux des colonnes sont ornés tant au gynéconitis (c'est-à-dire à la galerie supérieure réservée aux *femmes*, γυναικαι) qu'au rez-de-chaussée, de croix grecques accompagnées de rosaces et de l'alpha et de l'oméga. » *Architecture monastique*, I, p. 216 et suiv.

Le tailloir des chapiteaux reçut, pendant la période latine, des dimensions et un évasement si considérables que bien souvent il paraît former un chapiteau supérieur superposé, sans intermédiaire, au chapiteau inférieur. La face du tailloir était ornée, du côté de la nef principale, d'un symbole, du monogramme du fondateur, ou plus souvent encore d'une croix *pattée*, soit isolée, soit inscrite dans un cercle. On appelle *croix pattée* celle dont les bras sont plus larges aux extrémités qu'au point d'intersection des branches. Cette croix a été un des ornements chrétiens les plus usités pendant la période latine. On la voit non-seulement sur les faces des tailloirs, mais aussi sur les sarcophages (à Ravenne), les ambons (à Saint-Marc de Venise), dans les mosaïques (à Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne), et les peintures murales (à Saint-Martin-des-Monts, à Rome).

Chapiteau à la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome.

On décora de mosaïques sur fond d'or l'abside et l'arc triomphal des basiliques, et de marbres précieux les autres parties présentant des surfaces nues de quelque étendue. Les pavements furent exécutés en marbre de couleur. Cet engouement pour l'ornementation éclatante avait passé

d'Orient en Occident. Dès le IVe siècle, les Romains prirent l'habitude de décorer leurs vêtements par des figures capricieuses imitées de celles qui ornaient les étoffes persanes ou indiennes. La robe d'un riche Romain portait quelquefois à cette époque jusqu'à cinq ou six cents de ces images.

Au VIIe et au VIIIe siècle, la sculpture décorative est en pleine décadence; elle se distingue par une grande incorrection dans le dessin, et une extrême barbarie des formes. Il est cependant à remarquer que les ornements reproduisant des végétaux ou des figures géométriques sont mieux traités que les animaux, et que ceux-ci sont souvent d'une exécution supérieure à celle des hommes.

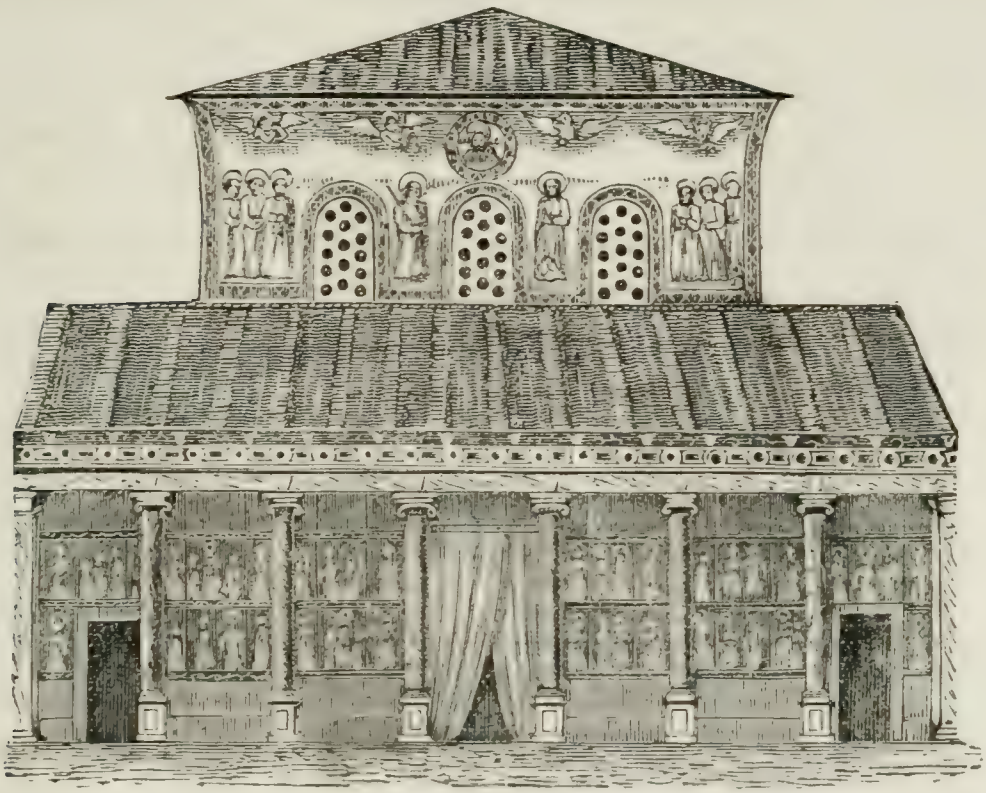
En deça des Alpes on a souvent employé comme motifs de décoration les frontons triangulaires appliqués sur les murs extérieurs des édifices. On trouve des exemples de cette ornementation à l'abbaye de Lorsch, au baptistère de Poitiers, et au monastère de Saint-Généroux (France).

3. **Narthex, façades et portes des basiliques.** Le narthex intérieur, appelé aussi porche, occupait le fond de l'atrium et était formé par le portique adossé à la façade principale de la basilique. Il se reliait, par les extrémités, aux galeries qui entouraient l'atrium.

Du côté de la cour il était porté par des colonnes richement travaillées, ordinairement en marbre ou en granit. Des entablements, également en marbre ou en granit, et imitant plus ou moins fidèlement ceux de l'architecture classique, reliaient ces colonnes entre elles. L'architrave et la frise étaient ornées de sculptures, de mosaïques et d'inscriptions.

Du côté dé la basilique, la toiture du porche, faiblement inclinée, s'appuyait contre le mur de la façade dans toute la largeur de l'édifice, de manière à masquer entièrement les nefs latérales ou bas côtés. Le corps principal de la façade, qui correspondait à la hauteur et à la largeur de la nef du milieu, s'élevait derrière le porche et se terminait par un pignon ou fronton indiquant l'inclinaison du toit supérieur. Ce pignon était souvent couvert de mosaïques et de pein-

tures, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la basilique. Quelquefois, comme à la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, le pignon était remplacé par une pente fuyante du toit faisant croupe.



Façade de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome.

Dans la partie de la façade comprise entre le fronton triangulaire du couronnement et le toit du porche on pratiqua une ou deux rangées de fenêtres pour éclairer la nef.

Les porches n'avaient généralement pas d'étage. On en trouve cependant quelques-uns qui étaient surmontés d'une galerie, par exemple celui de Saint-Sabas, à Rome.

Le narthex extérieur qui, dans quelques basiliques, se trouvait devant l'entrée de l'atrium consistait, comme le narthex intérieur, dans un appentis appuyé par derrière sur le mur de l'atrium et par devant sur une colonnade. Il y a des basiliques où, au lieu d'établir un appentis s'étendant sur toute la largeur de l'atrium, on s'est contenté d'abriter la porte d'entrée de l'atrium en la faisant précéder d'un petit toit porté par quatre colonnes, ou par deux colonnes et deux pieds-droits. On trouve encore, à Rome, plusieurs de ces petits porches, par exemple, à Saint-Clément et à Sainte-

Porche extérieur de la basilique de Saint-Clément, à Rome.

Praxède. Nous donnons ci-contre la gravure du porche extérieur de Saint-Clément.

Dans les basiliques où les accidents de terrain ne permettaient pas d'établir l'atrium et le narthex, on remplaçait quelquefois ceux-ci par des galeries surmontées d'un étage, placées à l'intérieur de l'édifice le long de la façade. On rencontre des exemples de ces galeries intérieures dans deux des plus anciennes basiliques de Rome : dans celle de Sainte-Agnès et dans la partie primitive de celle de Saint-Laurent-hors-les-murs.

Les portes des basiliques étaient construites sur le modèle des portes riches du style classique. Quelquefois même on se servit de belles portes antiques qu'on transporta à l'entrée des basiliques chrétiennes. La plupart des portes étaient encadrées de trois pièces de marbre : deux formaient les pieds-droits du chambranle et supportaient la troisième placée en linteau. Le chambranle était orné de sculptures ou d'incrustations en marbres précieux de différentes couleurs.

En avant de la porte principale se trouvaient fréquemment deux lions en marbre, entre lesquels les juges rendaient

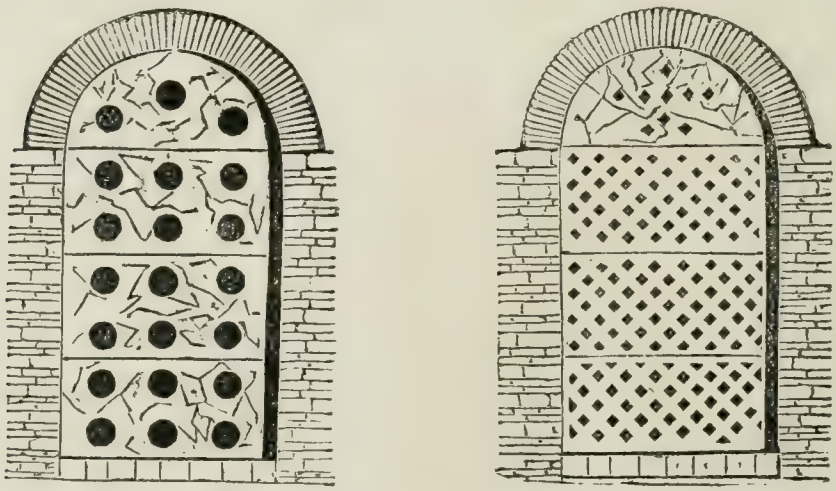
parfois justice; de là l'expression *sedere inter leones*, qui signifie *faire office de juge*. L'usage de figurer deux lions aux porches des églises a été conservé bien longtemps, surtout en Italie. La plupart des grandes églises élevées dans ce pays pendant le moyen âge conservent encore aujourd'hui ces lions, qui sont souvent placés entre la base et le fût de deux colonnes du porche, de telle sorte que les colonnes semblent appuyées sur le dos des animaux. Les lions sont presque toujours taillés dans le même bloc de marbre que le fût de la colonne. Dans l'Europe centrale on voit encore les deux lions symboliques au porche de l'église de Saint-Géréon, à Cologne, et à celui de la cathédrale de Coire (Suisse).

Les clôtures ou battants des portes des basiliques étaient en bronze ou en bois. Quelques-unes des portes en bronze des premières basiliques provenaient de monuments païens ; d'autres furent l'œuvre d'artistes chrétiens. En 781, le pape Adrien I fit placer à l'église des Saints-Cosme-et-Damien, les deux portes en bronze antique qu'on y admire encore aujourd'hui ; ces portes avaient été trouvées à Pérouse. Souvent on couvrit les portes de lames d'argent : Honorius I affecta une masse d'argent, du poids de neuf cent soixante-quinze livres, à l'ornementation de la porte principale de la basilique du Vatican, et Anastase le Bibliothécaire nous apprend que, du temps de Grégoire IV, au IXe siècle, l'église de Sainte-Marie-Majeure possédait des portes en argent. Ces portes, destinées à fermer l'église pendant la nuit, étaient ouvertes pendant le jour, et alors l'entrée de l'église était voilée par des rideaux et des tentures en étoffes plus ou moins précieuses. De nos jours encore l'usage des tentures aux portes des églises est général en Italie et dans les pays méridionaux.

4. **Fenêtres et clôtures de fenêtres.** Les baies des fenêtres des basiliques consistaient dans des ouvertures allon-

gées et fermées à leur partie supérieure par un cintre. Dans le pignon et immédiatement sous les combles on trouve aussi des fenêtres entièrement circulaires, qui ont reçu le nom d'œils-de-bœuf, *oculi*. Le nombre des fenêtres était ordinairement considérable : la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome, reconstruite récemment sur le plan primitif, en a cent vingt ; la première basilique de Saint-Pierre-au-Vatican en comptait quatre-vingts. Saint-Grégoire de Tours affirme que l'église de Saint-Martin de sa ville épiscopale en avait cinquante-deux.

Les fenêtres étaient closes par de grandes tablettes de marbre ou de pierre, évidées et percées de trous pour introduire la lumière du jour dans l'intérieur des édifices. On trouve des exemples de ces clôtures, appelées *transennae*, dans la plupart des monuments profanes des Romains ; on en voit notamment dans les ruines du cirque de Maxime et aux thermes de Caracalla. La basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome, conserve aujourd'hui encore des clôtures primitives de ce genre, qui se distinguent par une grande simplicité. En voici deux exemples :

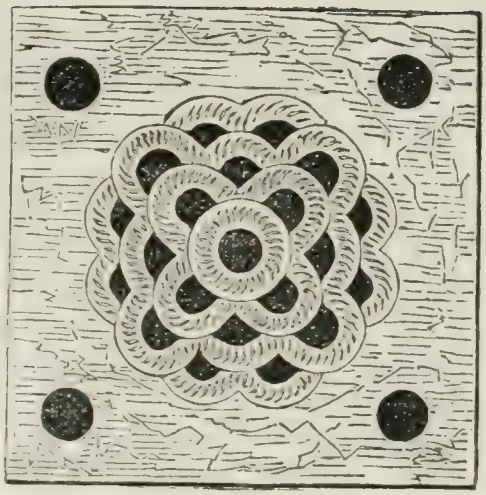


Fenêtres avec clôtures en marbre,
à la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome.

Plus tard les tablettes furent évidées de manière à présenter des dessins plus compliqués, tels que des entrelacs (fig. 1), des imbrications (fig. 2), des cercles inscrits dans des carrés, etc.

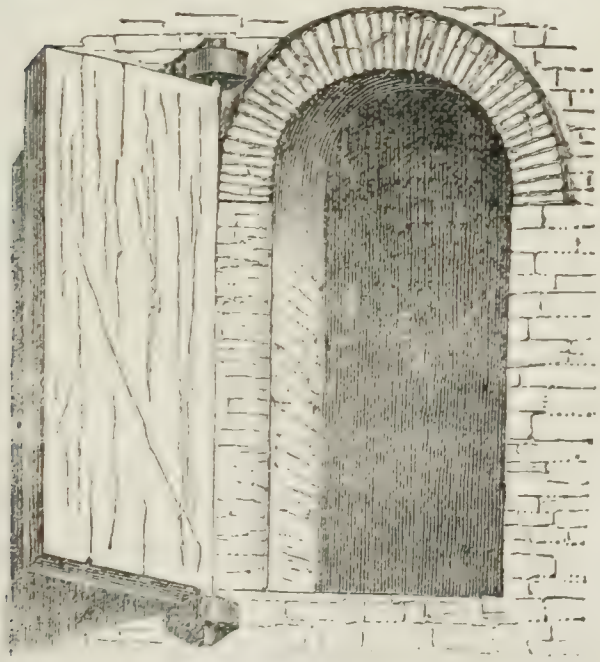
Fig. 1.

Fig. 2.



Clôtures de fenêtre, à Saint-Martin-des-Monts, à Rome.

Dans l'Europe occidentale et septentrionale, où les tablettes en pierre et en marbre de grande dimension faisaient défaut, on plaça des châssis en bois dans les baies des fenêtres, ou bien on réunit les morceaux de verre au moyen de filets de plomb.



Volet en marbre à la basilique de Torcello.

Les ouvertures des claires-voies étaient tantôt vides (surtout dans les pays méridionaux), tantôt remplies de pierres translucides ou *spéculaires*, de plaques d'albâtre, de minces tablettes de marbre, de fragments de verre, ou d'autres matières transparentes.

Nous donnons ici un très curieux exemple de clôture de fenêtre

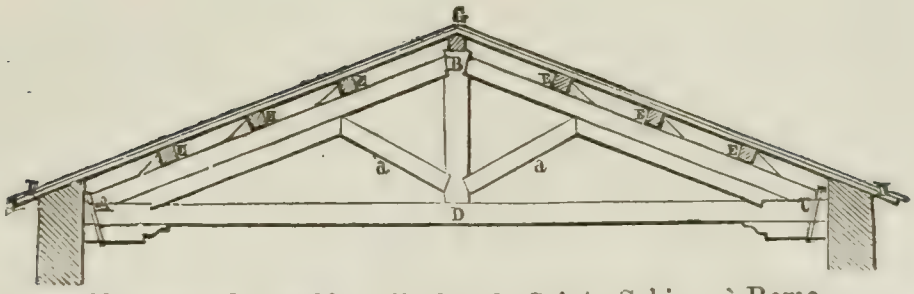
que l'on voit à la basilique de Torcello, près de Venise. Cette clôture n'est autre chose qu'un volet en pierre muni de pivots taillés dans le même bloc et roulant sur des gonds en marbre scellés dans le mur.

L'usage de remplir de morceaux de verre les vides des cloisons des fenêtres est très ancien. Saint Jean Chrysostome, saint Jérôme, Lactance, saint Grégoire de Tours, Fortunat et d'autres auteurs ecclésiastiques du IVe et du Ve siècle parlent fréquemment de fenêtres fermées avec des lames de verre. Sidoine Apollinaire, évêque de Clermont, mort en 488, nous apprend, dans un poème qu'il composa à l'occasion de l'achèvement d'une église bâtie à Lyon par l'évêque Patiens, que les fenêtres de cet édifice étaient closes par des tablettes en marbre garnies de verre de couleur verdâtre. Voici comment il s'exprime :

Distinctum vario nitore marmor
Percurrit cameram, solum, fenestras;
Ac sub versicoloribus figuris
Vernans herbida crusta saphiratos
Flectit per prasinum vitrum lapillos.

Dès le VIIe siècle, il y avait des verrières composées non-seulement de verres blancs ou verdâtres, mais aussi de verres colorés. « Dans ces verrières éclatantes de diverses couleurs, dit Labarte, il n'y avait encore aucune figure, aucun ornement peint sur le verre ; elles se composaient d'un grand nombre de pièces diversement colorées, teintes chacune uniformément dans la masse, coupées sur différents patrons et assemblées de manière à rendre des motifs. On ne doit les regarder que comme des mosaïques transparentes ». *Histoire des arts industriels*, III, p. 333.

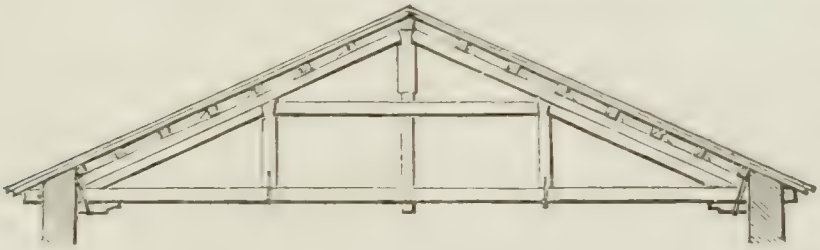
5. **Charpentes de comble.** Ces charpentes étaient d'une constuction fort simple mais solide. Elles sont formées d'une suite de *fermes* portant les *pannes*, sur lesquelles reposent les *chrevrons*. La figure suivante explique la disposition la plus commune des fermes de comble dans les anciennes basiliques, et elle fait connaître, en même temps, le nom des différentes parties qui composent les charpentes de comble de l'antiquité.



Charpente de comble, à l'église de Sainte-Sabine, à Rome.

ABCD est une ferme. Les poutrelles E, réunissant les fermes, sont des *pannes* ; elles reposent sur des *chantignolles*, ou petites pièces de bois taillées en biseau. FG et GN sont les *chevrons*. La poutre placée entre les lettres G et B et destinée à réunir le sommet des fermes voisines porte le nom de *faîtage*. La ferme se compose de deux *arbalétriers* AB, BC, d'un *entrait* ADC et d'un *poinçon* BD, lié aux arbalétriers par les *liens* ou *jambettes a*.

Beaucoup de fermes, par exemple celles de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome, ont un double entrait ; l'entrait supérieur porte le nom d'*entrait retroussé*.

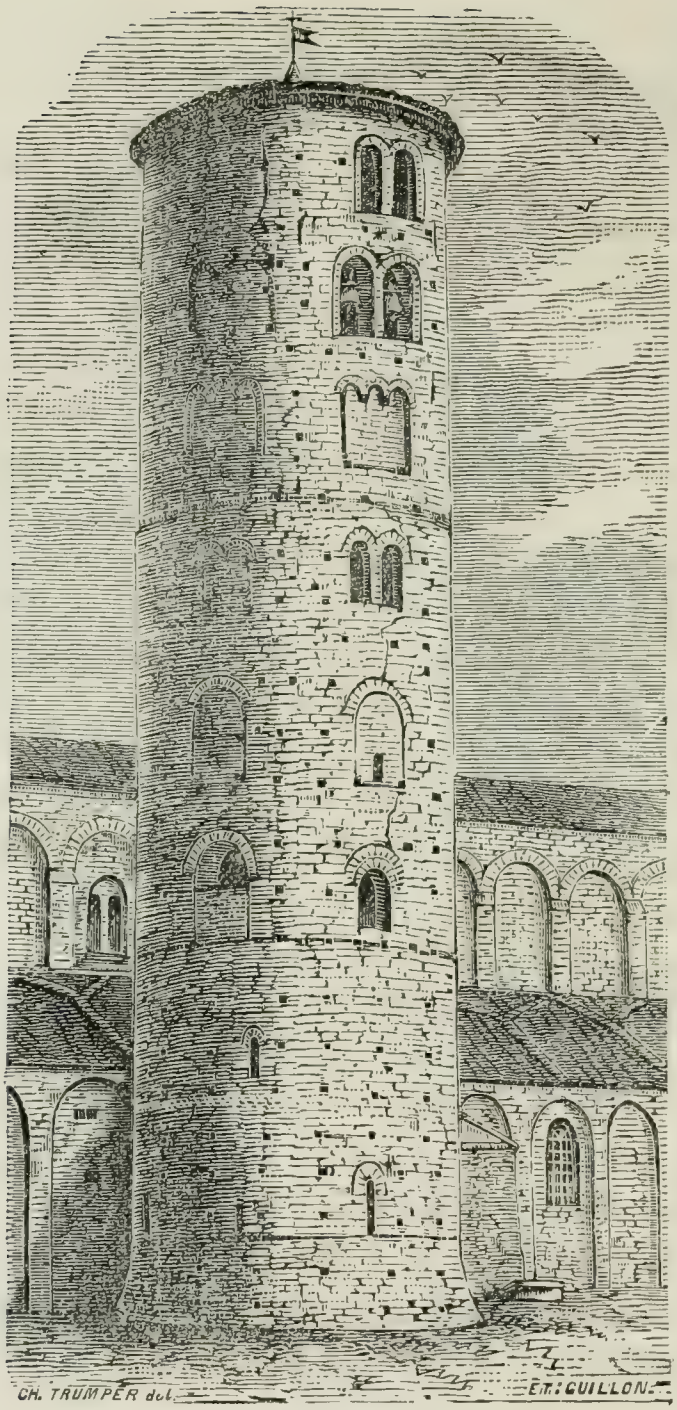


Charpente de comble, à l'église de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome.

Dans ces fermes les jambettes, au lieu d'être assemblées dans l'extrémité inférieure du poinçon, le sont dans l'entrait, parallèment au poinçon.

La plupart des charpentes restaient apparentes à l'intérieur de l'édifice ; et encore aujourd'hui en Italie plusieurs basiliques sont couvertes de toits dont toutes les parties sont visibles. Quelquefois on couvrait les nefs de plafonds suspendus à la charpente de la couverture et simulant des *caissons* richement décorés de peintures et de dorures.

6. **Tours.** Peu de basiliques du style latin ont possédé des tours depuis l'époque de leur fondation ; les clochers



Tour de l'église de Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne (VIe siècle).

que l'on voit aujourd'hui près des anciennes églises de Rome sont presque tous postérieurs au IXe siècle.

Les tours de la période latine sont bâties le plus souvent sur plan circulaire ou octogone. On trouve encore de nos jours à Ravenne plusieurs tours cylindriques. Nous donnons ci-contre, en gravure, celle de Saint-Apollinaire-in-Classe de cette ville; elle date du milieu du VIe siècle.

Il serait difficile de dire si ces tours primitives furent construites pour recevoir des cloches, ou bien si elles eurent une autre destination. En effet, les savants ne sont pas d'accord sur l'époque où l'usage des cloches a été introduit. Il paraît cependant certain que, déjà au VIIe siècle, on se servait de cloches pour annoncer les offices divins.

7. **Peintures en mosaïque.** Dans les grandes basiliques, l'arc triomphal, les parois de l'abside au-dessus du siége de

l'evêque et des bancs des prêtres, ainsi que les parties comprises entre les fenêtres hautes de la nef et les arcades reliant les colonnes étaient couverts de riches mosaïques.

La peinture en mosaïque n'est qu'une variété de l'*opus vermiculatum* des anciens (voyez ci-dessus p. 34). Primitivement le peintre mosaïste se servait de morceaux de pierre ou de marbre, plus tard il employa également des cubes de verre coloré. Les Grecs furent les inventeurs de ce dernier procédé, et, pendant tout le moyen âge, ils restèrent les plus habiles dans l'art de la mosaïque. Ils introduisirent aussi l'usage des cubes de verre doré et argenté, au moyen desquels ils donnèrent aux mosaïques un ton et un éclat des plus vigoureux. Dans son *Essai sur les arts*, le moine Théophile (1) parle dans les termes suivants de la fabrication de ces cubes de verre doré : « Les Grecs, dit-il, font de la même manière que le verre à vitre des feuilles de verre blanc translucide, de l'épaisseur d'un doigt. Ils les coupent avec un fer chaud en petits morceaux carrés, les couvrent d'un côté avec une feuille d'or qu'ils enduisent d'une couche de verre translucide broyé ; ils les réunissent sur une plaque de fer couverte de chaux ou de cendres et les cuisent dans le fourneau du verre à vitre (2). » Les cubes de verre doré devinrent très communs et formèrent le fond de la plupart des mosaïques chrétiennes, surtout en Orient. Les Grecs se sont encore servis de cubes de verre revêtus d'argent, qui produisaient un très bel effet dans les bordures d'ornement. Ils les ont aussi employés dans les lumières des vêtements. En Occident, on n'a guère fait usage de ces cubes de verre argentés.

En France, en Allemagne et dans tous les pays de l'Europe occidentale, les mosaïques ont été très rares. Les chro-

(1) Le moine Théophile, qui vivait au XIIe siècle, a écrit un traité intitulé : *Diversarum artium schedula*, dans lequel il a consigné des instructions très détaillées sur la pratique de tous les arts industriels connus de son temps. Ce curieux traité a été publié, en 1843, par le comte de l'Escalopier, et reproduit dans le tome II du *Dictionnaire d'archéologie* de Bourassé, publié par l'abbé Migne.

(2) *Diversarum artium schedula*, liv. II, chap. 15.

niqueurs ecclésiastiques en signalent quelques-unes en France. Saint Grégoire de Tours rapporte entre autres qu'Agricola, évêque de Châlons-sur-Saône « construisit une église soutenue par des colonnes et ornée de marbres de diverses couleurs ainsi que de *peintures en mosaïque. Hist. eccl. des Francs*, liv. V, ch. 46. Le dôme d'Aix-la-Chapelle, construit par Charlemagne, fut entièrement couvert de peintures en mosaïque par des ouvriers venus de l'Italie et de l'Orient. La description suivante de ces peintures, que nous empruntons à l'*Architecture monastique* de Lenoir, peut aider à nous donner une idée de la magnificence qu'offrait l'intérieur des monuments dont les parois étaient couvertes de mosaïques : « L'empereur, dit-il, eut l'intention de reproduire autant que possible (dans le dôme) le temple d'or consacré à la Mère de Dieu, dans la ville d'Antioche par Constantin le Grand. Les historiens disent d'abord que la frise située entre les deux étages des arcades intérieures, par conséquent au-dessus de celles du rez-de-chaussée, contenait une inscription en mosaïque rouge, *epigramma sinopide scriptum*, rappelant le nom et les titres du fondateur; elle était en vers et se terminait par ces mots : KAROLUS PRINCEPS. La voûte centrale ou coupole, qui couvrait la plus haute construction du temple était en mosaïque, et représentait, dans la zone principale, un ciel d'or parsemé d'étoiles rouges ; au milieu, et vis-à-vis l'entrée de l'édifice, était figuré le Christ assis ; un nimbe crucifère ornait sa tête ; de la main gauche il tenait un livre, de la droite levée il donnait la bénédiction. Une longue tunique, *talaris*, couvrait la totalité du corps ; un *paludamentum* (1) rouge fixé par une fibule en pierreries, etait placé par dessus. Sur une zone lumineuse, partant du sommet de la voûte et répandant des rayons autour de la tête du Christ, étaient figurés deux anges tenant des livres ouverts et se groupant auprès des épaules de leur roi. Une sphère était tracée autour du trône ; elle contenait plusieurs cercles colorés : le plus près du Christ était blanc, le second bleu turquois ; le troisième vert

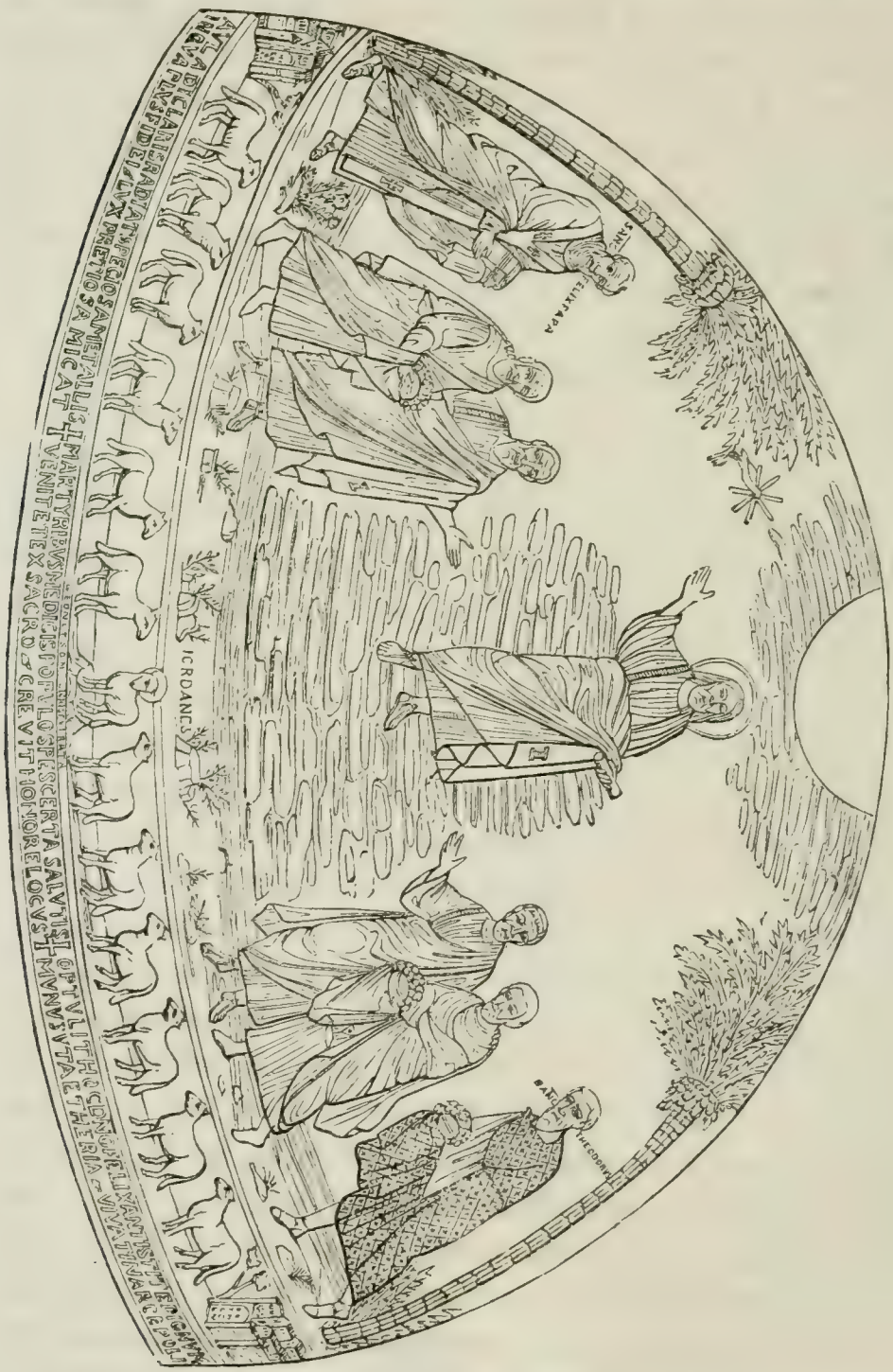
(1) Espèce de petit manteau.

de mer, le quatrième violet, etc. Dans la région située au-dessous du Christ, étaient figurés vingt-quatre vieillards vêtus de blanc, portant à la main des couronnes d'or, qu'ils lui présentaient, après s'être levés de leurs siéges... Au-dessous des vieillards, dans la frise inférieure, était tracé le monogramme du Christ. Cette voûte curieuse et unique dans le nord existait encore au XVIIe siècle, Ciampini l'a fait graver dans son ouvrage *Vetera monimenta* (II, p. 134 planche 41). Du sommet de la voûte pendait une vaste couronne d'or, qui fut remplacée par celle qui s'y voit aujourd'hui ; ouvrage remarquable d'orfévrerie, en cuivre doré, orné d'émail. » *Architecture monastique*, II, pp. 129 et suiv. Des recherches faites récemment dans la coupole du dôme d'Aix-la-Chapelle pour retrouver les traces des anciennes mosaïques que la main dévastatrice des *modernisateurs* du XVIIIe siècle a fait disparaître ont été couronnées d'un plein succès. On a découvert entre autres un fragment considérable représentant le corps d'un des vingt-quatre vieillards. Un projet de restauration, dressé d'après la gravure de Ciampini et les parties retrouvées, est soumis en ce moment à l'approbation de l'autorité supérieure.

Dans plusieurs basiliques de Rome, l'abside voûtée en cul-de-four, renferme au centre l'image du Christ debout ou assis, bénissant de la main droite ou l'étendant, et tenant un rouleau ou un livre dans la gauche. Aux côtés du Sauveur se trouvent les apôtres ou d'autres saints. Le sol qu'ils foulent aux pieds est celui de la Judée, comme le prouvent la représentation du Jourdain, dont le nom est souvent inscrit sous les pieds du Christ, et la présence des palmiers, qui furent, depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne, le symbole de la terre promise. A la partie inférieure de la partie cupuliforme de l'abside s'étend sur toute la largeur une zone étroite, au centre de laquelle on voit l'Agneau divin nimbé, avec ou sans croix, placé sur un tertre d'où jaillissent les quatre fleuves du paradis : *Gehon*, *Phison*, *Tigris* et *Euphrates*, symboles des évangélistes. Douze brebis, six de chaque côté, se dirigent veas l'agneau et semblent sortir des villes saintes *Hierusalem* et *Bethleem* qui occupent les

extrémités de la zone, et sont représentées par des portes et des murailles crénelées. Ces agneaux sont les symboles des apôtres ou des fidèles.

Voici, en gravure, la mosaïque de l'abside de l'église des Saints-Cosme-et-Damien, dans laquelle sont reproduits les sujets que nous venons d'indiquer. Elle date de l'année 527.



Mosaïque absidale de l'église des Saints-Cosme-et-Damien, à Rome.

A la droite du Sauveur on voit saint Pierre, saint Cosme et saint Félix, et à sa gauche saint Paul, saint Damien et saint Théodore. Saint Cosme est présenté à Notre-Seigneur par saint Pierre, et saint Damien par saint Paul. Saint Cosme, saint Damien et saint Théodore portent une couronne dans le pan de leur vêtement. Pendant la période latine, on a souvent donné cet attribut aux apôtres et aux saints. Le pape saint Félix tient dans ses mains un petit modèle d'église pour signifier qu'il est le fondateur de la basilique. Un phénix, à nimbe radié, est perché sur le palmier qui se trouve derrière saint Félix.

L'inscription qui occupe la zone inférieure doit se lire de la manière suivante :

AVLA DI (DEI) CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS
IN QVA PLVS FIDEI LVX PRETIOSA MICAT.
MARTYRIBVS MEDICIS POPVLO SPES CERTA SALVTIS
VENIT ET EX SACRO CREVIT HONORE LOCVS.
OPTVLIT HOC DNO FELIX ANTISTITE DIGNVM
MVNVS VT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLI.

Les noms des quatre fleuves du paradis sont orthographiés de la manière suivante : GEON, FYSON, TIGRIS, EVFRATA.

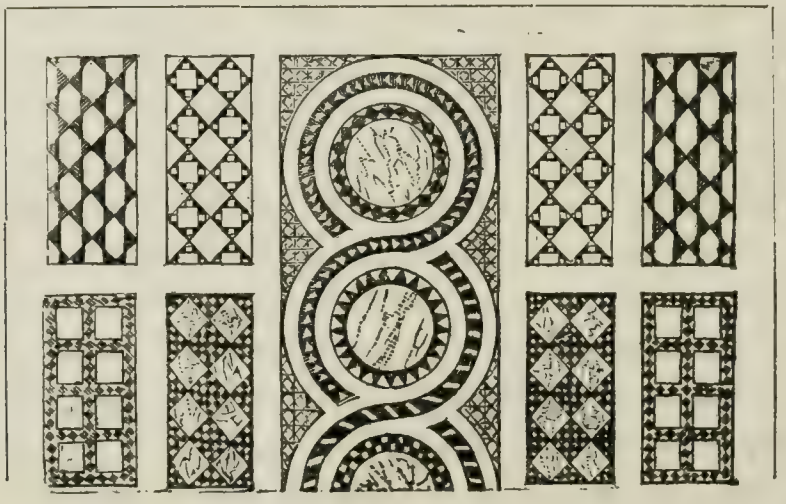
Quelques mosaïques représentent la vision que saint Jean raconte au chapitre IV de l'Apocalypse, c'est-à-dire les quatre animaux, symboles des évangélistes, et les vingt-quatre vieillards revêtus de manteaux blancs et offrant leurs couronnes à l'Agneau. Ce sont ces mêmes vieillards qui étaient figurés dans la mosaïque d'Aix-la-Chapelle.

8. **Pavements.** Pour couvrir l'aire de leurs basiliques, les premiers chrétiens se servirent des différentes espèces de pavements en usage chez les Romains, que nous avons décrites p. 34 et suiv. Dans le commencement, ces pavements n'offraient aucune recherche : ils reproduisaient le plus souvent des figures géométriques très simples. Ainsi, par exemple, une des plus anciennes mosaïques de Rome, celle de Saint-Martin-des-Monts, que l'on attribue à l'empereur Constantin le Grand, est composée de petits cubes en marbre blanc, ayant un centimètre sur chaque côte, et formant des

carrés de 32 centimètres environ. Ces carrés sont séparés les uns des autres par de larges bandes noires composées de cubes de la même dimension.

Plus tard les différents modes de pavement empruntés aux anciens Romains furent remplacés par un travail d'un nouveau genre, appelé *opus Alexandrinum*, parce qu'il fut d'abord employé à Alexandrie, en Egypte, et importé de là en Occident. Quelques auteurs cependant prétendent qu'il a été ainsi nommé parce que son invention date du règne d'Alexandre Sévère. La première hypothèse paraît la mieux fondée; car tous les matériaux employés dans l'*opus Alexandrinum* sont d'origine africaine. L'*opus Alexandrinum* consiste dans un assemblage de marbres de différentes couleurs où les porphyres rouge et vert dominent généralement. Il représente des enroulements, des entrelacs, des cordons tressés et des figures géométriques. On dirait voir un riche tapis étendu sur le sol. Ce mode de pavement, qui n'est qu'une variété de l'*opus sectile* des anciens, est resté en usage jusqu'au XIIe siècle. Plusieurs anciennes églises de l'Italie possèdent encore de nos jours des pavements en *opus Alexandrinum*.

Voici la gravure d'un fragment du pavement en *opus Alexandrinum* que l'on voit à l'église de Saint-Clément, à Rome :



Pavement en *opus Alexandrinum*, à l'église de Saint-Clément, à Rome.

L'*opus Alexandrinum* a été très rarement employé dans l'Europe occidentale et septentrionale. Il paraît cependant

avoir été en usage à Cologne; car on y voit encore maintenant, dans le pavement de la sacristie de la cathédrale, quelques rares fragments de marbre provenant d'un ancien *opus Alexandrinum.*

Il y eut parfois des pavements où l'argent et les métaux précieux étaient prodigués. Le pape Adrien I fit couvrir de lames d'argent une partie du sol du sanctuaire dans la basilique du Vatican. *Item*, dit Anastase, *in eadem basilica* (S. Petri) *ab introitu de rugas usque ad confessionem pavimentum vestivit de argento purissimo, quod pensabat libras centum quinquaginta.* Le même historien, en parlant du pape Léon III, dit : *Pavimentum ipsius confessionis* (S. Petri) *investivit ex auro fulvo nimis.*

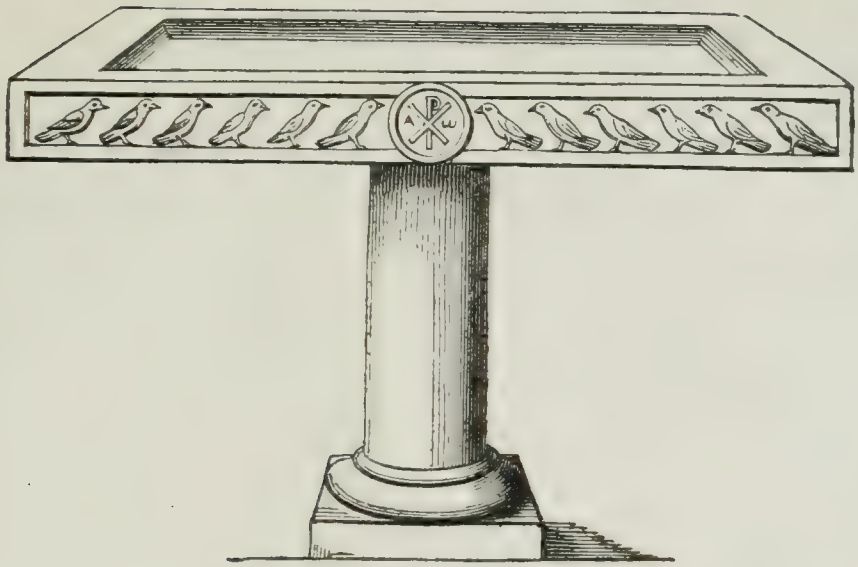
§ VI. — Autels.

L'usage de célébrer les saints Mystères sur les tombeaux des martyrs a pris naissance dans les catacombes. Dès le IIIe siècle, cet usage fut sanctionné par l'Église. Anastase nous apprend que le pape saint Félix, mort en 274, ordonna d'offrir le saint Sacrifice sur les tombeaux des martyrs : *Hic constituit*, dit-il, *supra sepulchra martyrum missas celebrari.* Plusieurs lois ecclésiastiques ont renouvelé dans la suite la prescription de saint Félix. C'est dans cette prescription que nous trouvons la raison pour laquelle, en Occident, l'autel était presque toujours dressé au-dessus du tombeau d'un martyr. Les restes mortels du saint se plaçaient immédiatement sous l'autel dans un sarcophage, ou plus souvent encore reposaient dans une crypte située au-dessous du sanctuaire. Si, par exception, il ne se trouvait pas de tombeau dans le lieu choisi pour bâtir une église, on allait chercher des reliques dans les cimetières sacrés pour les placer sous l'autel. En Grèce et en Orient, l'autel n'a jamais été, et n'est pas encore de nos jours une tombe, mais une table, αγια τραπηζα, qui rappelle celle sur laquelle le Sauveur institua la sainte Eucharistie. L'autel des Grecs et des Orientaux se compose ordinairement d'une tablette de

marbre ou d'une table de bois portée sur une colonne ou *cippe* (colonne sans base ni chapiteau), ou même sur quatre pieds comme une table ordinaire; il ne renferme pas de reliques.

Déjà du temps de Constantin la plupart des autels de l'Eglise d'Occident étaient en pierre; quelques auteurs même attribuent au pape saint Silvestre, contemporain de cet empereur, un décret par lequel il ordonne que la pierre seule soit dorénavant employée dans la construction des autels. Toutefois l'authenticité de ce décret est à bon droit révoquée en doute par un grand nombre de savants, parce que, dans les écrits des saints Pères du IVe et du Ve siècle, il est encore quelquefois fait mention d'autels en bois. Au commencement du VIe siècle (517), le concile d'Épone prescrivit que tous les autels seraient en pierre : *Altaria*, dit-il dans son 26e canon, *nisi lapidea non sacrentur*. Les autels en pierre furent employés pour des raisons symboliques. Le Sauveur est appelé la *pierre angulaire*, et l'Apôtre dit de lui qu'*Il était la pierre* : *Petra autem erat Christus*.

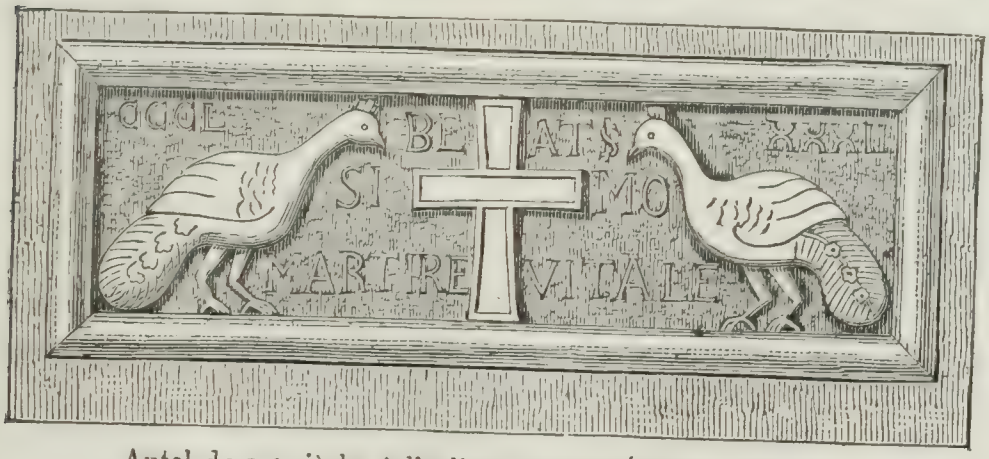
Nous ne possédons plus d'autels en bois datant de la période latine. Les autels en pierre de cette époque sont toujours composés d'une tablette, carrée ou rectangulaire, formant la table d'autel, *mensa altaris*. Cette tablette sert quelquefois de couvercle à un sarcophage ou à un tombeau en maçonnerie; d'autres fois elle est portée sur un pédicule central unique, en forme de cippe, appelé *calamus* ou *columella*, ou sur quatre, cinq et même six colonnettes. Un autel ancien, découvert à Auriol près de Marseille, et remontant probablement au Ve siècle, n'a pour tout support qu'une colonnette. Nous en donnons la gravure à la page suivante. La face principale est ornée de douze colombes, six à droite et six à gauche, symétriquement disposées et affrontées, séparées par le monogramme du Christ inscrit dans un cercle et flanqué des lettres A et Ω. Les deux faces latérales sont décorées de ceps de vigne chargés de raisins que becquettent des colombes. La face postérieure, probablement destinée à être encastrée dans le mur, ne porte aucun



Autel du ve siècle trouvé à Auriol, près de Marseille.

ornement. On conserve, au musée de Marseille, une table d'autel en marbre, portée autrefois par quatre colonnes (une à chaque angle), dont la face antérieure et les faces latérales offrent les mêmes sculptures que l'autel d'Auriol. La face postérieure est ornée d'agneaux disposés de la même manière que dans les zones inférieures des mosaïques absidales dont nous avons parlé ci-dessus p. 185, c'est-à-dire qu'au centre se trouve l'Agneau divin, placé sur un monticule d'où s'écoulent quatre ruisseaux; des deux côtés six brebis, ayant la tête tournée vers l'Agneau central, semblent s'avancer vers celui-ci.

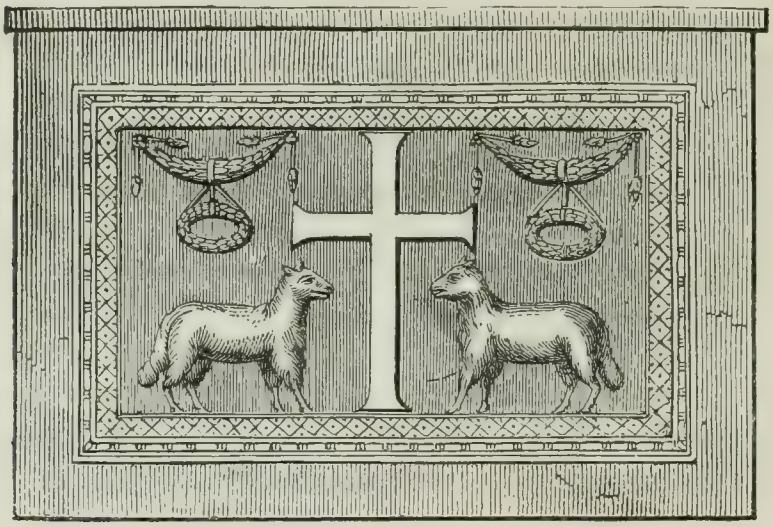
Il y avait aussi des autels composés de trois tablettes, dont deux, posées verticalement, servaient de supports à la



Autel du IVe siècle, à l'église de Saint-Étienne, à Bologne.

troisième, placée horizontalement et formant la table d'autel. Enfin, on trouve des autels qui ont cinq plaques offrant, par leur assemblage, la forme d'un coffre en pierre. Nous donnons à la page précédente la face antérieure de l'autel de Saint-Vital que l'on voit à l'église de Saint-Étienne à Bologne. Cet autel est de l'année 382, comme l'indique la date qui y est inscrite.

A l'église des Saints-Nazaire-et-Celse, monument que Galla Placidia a fait construire, à Ravenne, vers l'année 440, pour y être ensevelie, il existe encore aujourd'hui un autel formé de cinq tablettes et remontant à l'époque de la fondation



Face antérieure de l'autel de l'église des Saints-Nazaire-et-Celse, à Ravenne.

de l'édifice. La face antérieure et les deux faces latérales, qui sont en albâtre oriental transparent, sont décorées de bas-reliefs encadrés dans une riche bordure sculptée. Sur la face principale se trouve une croix pattée entre deux agneaux. Au-dessus de ceux-ci sont suspendues des couronnes. Les faces latérales portent une simple croix pattée, au-dessus de laquelle pend une couronne. Les croix symbolisent le Sauveur, et les agneaux les apôtres ou les fidèles.

Voici la face antérieure d'un autel du commencement du VIIIe siècle, que l'on voit à l'église de Cividale-en-Frioul. Dans une auréole formée de feuilles et portée par quatre anges, on voit Notre-Seigneur Jésus-Christ entre deux ché-

rubins ; on reconnaît facilement ces derniers aux yeux dont leurs ailes sont semées. La main placée au sommet de l'au-

Autel de Cividale-en-Frioul (première moitié du VIIIe siècle).

réole symbolise la présence de Dieu le Père. L'artiste a voulu figurer la glorification du Sauveur et son entrée triomphale dans le ciel. Les étoiles et les fleurons dont le champ est parsemé indiquent que la scène se passe dans les régions célestes. — Ces sculptures montrent que l'art était tombé bien bas au VIIIe siècle. « Les figures avec leurs attitudes roides et forcées, leurs visages tout de face, et leurs membres disproportionnés, dit de Dartein, sont d'une barbarie si complète qu'il est difficile d'imaginer rien de plus grossier et de plus laid. L'inscription, fort mal écrite dans un langage presque inintelligible, ne vaut pas mieux que les sculptures. » *Architecture lombarde*, IIe partie, p. 15.

Lorsque les faces des autels des basiliques et des grandes églises ne recevaient pas de sculptures, elles étaient souvent revêtues de lames d'or ou d'argent enrichies de pierres précieuses, ou couvertes d'étoffes brodées reproduisant des sujets sacrés. Anastase le Bibliothécaire rapporte, dans ses *Vies des Souverains Pontifes*, plusieurs dons de parements d'autel en or, en argent ou en broderies, faits par

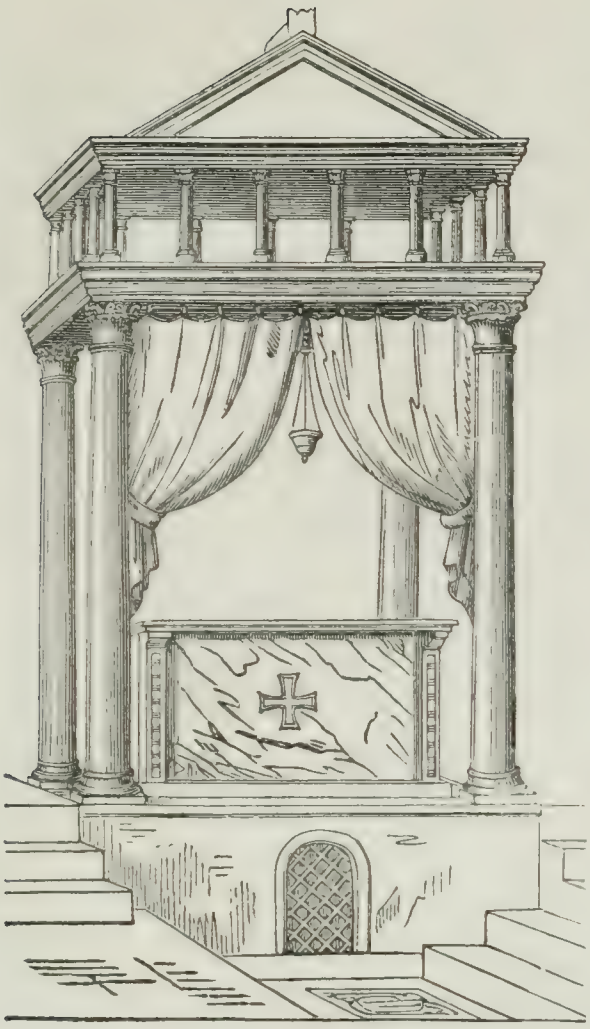
les papes à diverses basiliques de la Ville Éternelle. L'empereur Constantin fit exécuter sept autels d'argent, chacun du poids de 260 livres, dans la basilique qui portait son nom, et appelée aujourd'hui église de Saint-Jean-de-Latran. Sozomène rapporte que l'impératrice Pulchérie, sœur de Théodose le jeune, fit présent à une église d'une table d'autel tout entière d'or pur et garnie de pierreries. Le pape Sixte III fit faire, pour l'église de Sainte-Marie-Majeure, un autel, en argent très pur, pesant 300 livres.

Depuis le IVe siècle jusque vers le milieu du XIIe, les tables d'autels sont fréquemment creusées en forme de plateau dans toute l'étendue du plan supérieur, et présentent un rebord de quelques centimètres de hauteur, quelquefois décoré de sculptures; voyez la gravure de la page 191. Souvent aussi elles étaient percées, aux angles, d'un ou de plusieurs trous, dont la destination n'est pas connue d'une manière certaine. Quelques auteurs pensent que ces ouvertures etaient destinées à offrir un passage à l'eau lorsqu'on lavait l'autel; d'autres croient qu'on y fixait les supports auxquels étaient suspendus les voiles de l'autel.

Chez les Grecs comme chez les Latins, l'autel était surmonté d'un *ciborium*, en grec κιβωριον, espèce de dais ou baldaquin porté par quatre colonnes de bois, de marbre ou de métal (1).

Anastase, qui donne souvent au *ciborium* le nom de *tigurium*, raconte que saint Grégoire le Grand (590-604) fit élever, à Saint-Pierre, un *ciborium* dont les colonnes étaient en argent massif : *Hic fecit*, dit-il, *beato Petro apostolo ciborium cum columnis suis quatuor ex argento puro.* Entre ces colonnes on suspendait, sur des tringles, des rideaux mobiles ou *courtines* pour dérober à la vue des assistants l'officiant et l'autel pendant la durée de la consé-

(1) On n'est pas d'accord sur l'étymologie du mot *ciborium*. Les uns le font dériver du grec κιβωριον, *coupe, vase à boire*; les autres du latin *cibus, aliment*. Ces derniers basent leur opinion sur l'usage qui existait aux premiers siècles de suspendre sous le *ciborium*, au moyen d'une chaîne fixée au centre de la voûte, les espèces sacramentelles, *sacer cibus*, renfermées dans une colombe ou dans une tour en métal.



Ciborium de la basilique de Saint-Clément, à Rome.

cration et inspirer ainsi une plus grande vénération pour les saints Mystères. La gravure ci-contre représente le ciborium de l'église de Saint-Clément à Rome, avec ses courtines.

Les *ciboria* sont restés en usage dans plusieurs pays pendant tout le moyen âge, et, en Italie, jusqu'à nos jours. Les courtines des anciens *ciboria* étaient ordinairement en étoffe très précieuse, telle que soie tissue d'or ou rehaussée de riches broderies semées de perles, de pierreries et même de plaques d'or et d'argent. On les appelait *tetravela* (mot dérivé de τεσσαρες, *quatre*, et *velum*, *voile*), parce qu'un parement complet se composait de *quatre voiles*, un pour chaque côté du *ciborium*. Anastase mentionne un grand nombre de dons de ce genre faits par les Souverains Pontifes aux églises de Rome. En voici quelques-uns des plus remarquables dus à la générosité du pape Léon III, contemporain de Charlemagne : *Praeclarus pontifex fecit in circuitu altaris beati Petri apostoli... tetravela rubea holoserica alithyna* (rouges véritables), *habentia tabulas seu orbiculos de chrysoclavo* (orfroi) *diversis depictos historiis, cum stellis de chrysoclavo, necnon et in medio cruces de chrysoclavo ex margaritis ornatas, mirae magnitudinis et pulchritudinis decoratas; quae in diebus festis ibidem ad decorem mittuntur. Pari modo, ut*

supra, et alia tetravela alba holoserica rosata (parsemés de roses), *paschatiles habentes tabulas atque orbiculos de chrysoclavo, necnon et cruces cum chrysoclavo ex margaritis, cum periclysi* (bordure) *de chrysoclavo ; imo etiam et alia vela modica quatuor in singulis columnis de ciborio fecit, habentia tigres de chrysoclavo, et in circuitu ornata de blatthi* (pourpre).

Primitivement chaque église n'avait qu'un seul autel. Cependant il y eut quelquefois en Occident des églises qui en possédaient plusieurs. On voit encore maintenant à l'église de Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne, deux autels latéraux très anciens, recouverts de leurs ciboires primitifs. Les Grecs et les Orientaux n'ont toujours eu et n'ont encore aujourd'hui qu'un seul autel dans chaque église.

Autels portatifs. Les autels *portatifs*, ainsi nommés pour les distinguer des autels *fixes* ordinaires, ont été en usage dès les premiers siècles du christianisme. De tout temps l'Eglise a voulu que, pour offrir le saint sacrifice de la Messe, on employât un autel soit fixe soit portatif.

Aux temps des persécutions, les évêques et les prêtres portaient ordinairement avec eux des autels, formés d'une petite plaque rectangulaire en bois, en pierre ou en métal. Quelquefois cette plaque était enchâssée dans une bordure d'or ou d'argent et munie d'une poignée. Ces autels étaient appelés *altaria gestatoria, portatilia, viatica, itineraria.*

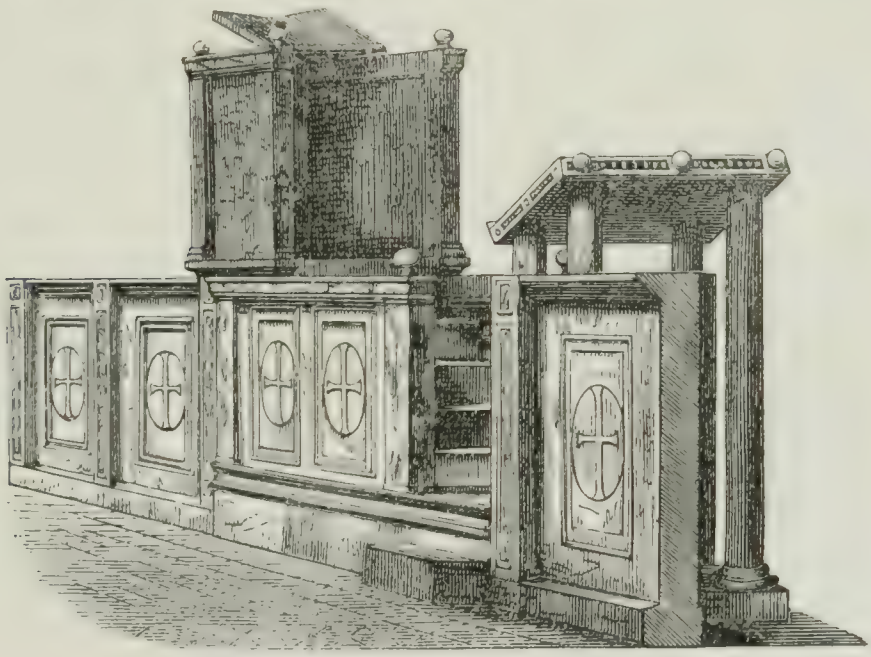
On ne connaît guère d'autels portatifs datant de la période latine, bien qu'à cette époque ils paraissent avoir été très communs. Anastase mentionne, en plusieurs endroits de ses *Vies*, des autels portatifs, donnés aux églises par les Souverains Pontifes. Ces autels se distinguaient par la richesse de la matière, et souvent leur éclat était rehaussé par des pierreries précieuses.

§ VII. — AMBONS.

L'*ambon* (mot dérivé probablement du grec αναβαινω, *je monte*) était une chaire placée vers le milieu de la nef principale des basiliques et destinée à la lecture des saintes Écri-

tures et à la prédication des prêtres ou des diacres (1). Nous avons fait remarquer, ci-dessus, p. 150, qu'il n'y avait rien de déterminé touchant la place et le nombre des ambons, et que certaines églises en possédaient jusqu'à trois : un pour l'Évangile, un pour l'Épître et un pour les prophéties. Lorsque, dans une basilique, il n'existait qu'un seul ambon, celui-ci était quelquefois muni de trois pupitres placés à des hauteurs ou dans des directions différentes. Dans les basiliques à deux ambons, l'un des deux avait ordinairement deux tribunes.

L'ambon destiné à la lecture de l'Épître ou des prophéties, appelé aussi *lectorium*, était moins élevé et moins orné que l'ambon de l'Évangile, et l'on y montait par un seul escalier. Voici un ancien *lectorium*, à deux pupitres, que l'on voit à l'église de Saint-Clément, à Rome :

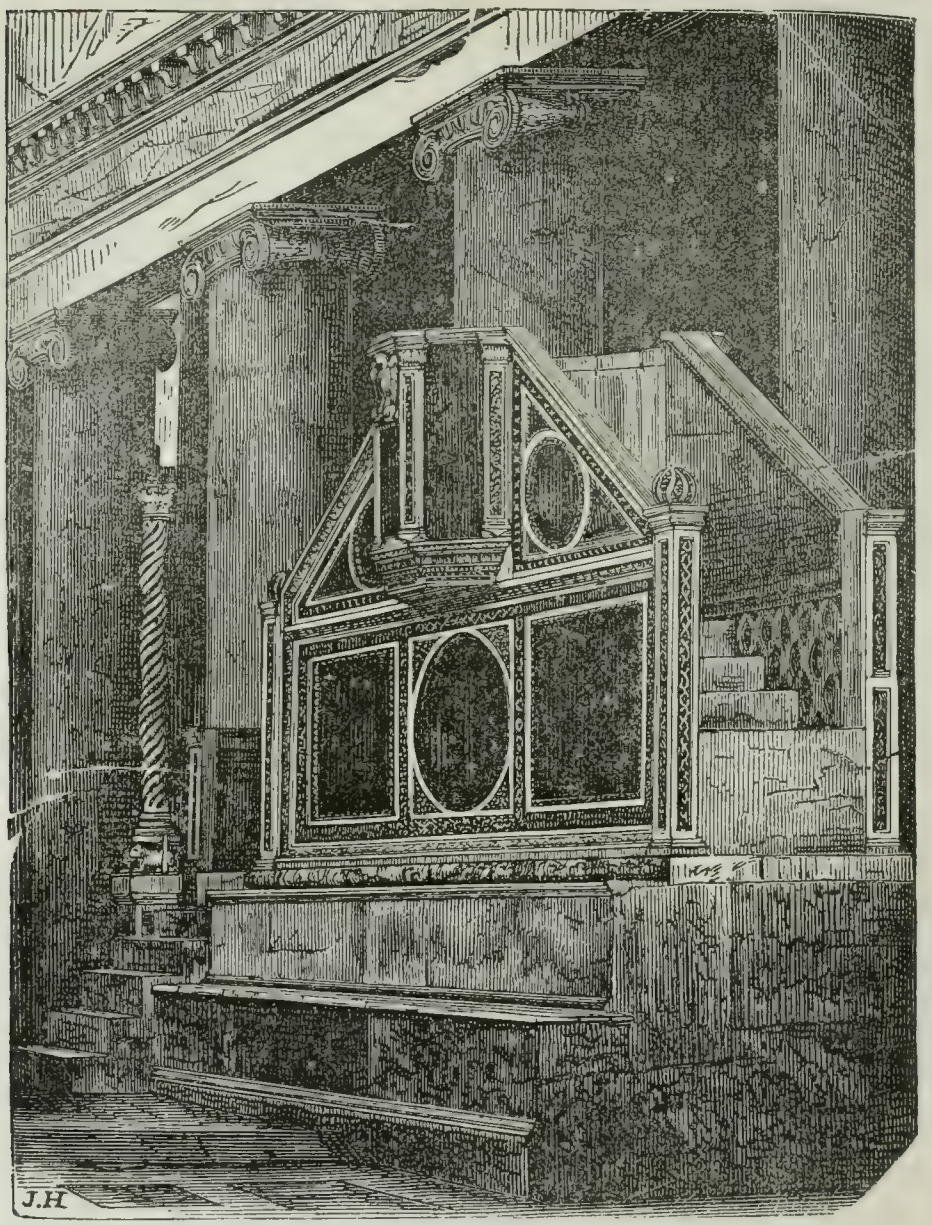


Lectorium de la basilique de Saint-Clément, à Rome.

L'ambon de l'Évangile avait régulièrement deux escaliers. Près de lui se trouvait un énorme candélabre servant à por-

(1) L'évêque prêchait de son siége qui se trouvait au fond de l'abside. On voit encore aujourd'hui à l'église des Saints-Nérée-et-Achillée, à Rome, la *cathedra* sur laquelle saint Grégoire le Grand prononça une de ses homélies. Au moyen âge on a ajouté à cette chaire un couronnement en style ogival; et le cardinal Baronius, titulaire de cette église, a fait graver sur le dossier de ce curieux monument une partie de l'homélie que saint Grégoire y a prononcée.

ter un grand cierge appelé *flambeau de l'Évangile*. Voici l'ambon et le candélabre de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome :



Ambon de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome.

Plusieurs églises d'Italie, et surtout des villes de Rome et de Ravenne, conservent encore aujourd'hui leurs anciens ambons. Ils sont en marbres de différentes couleurs ou en d'autres matières précieuses; et la plupart sont décorés de sculptures ou d'incrustations en mosaïque.

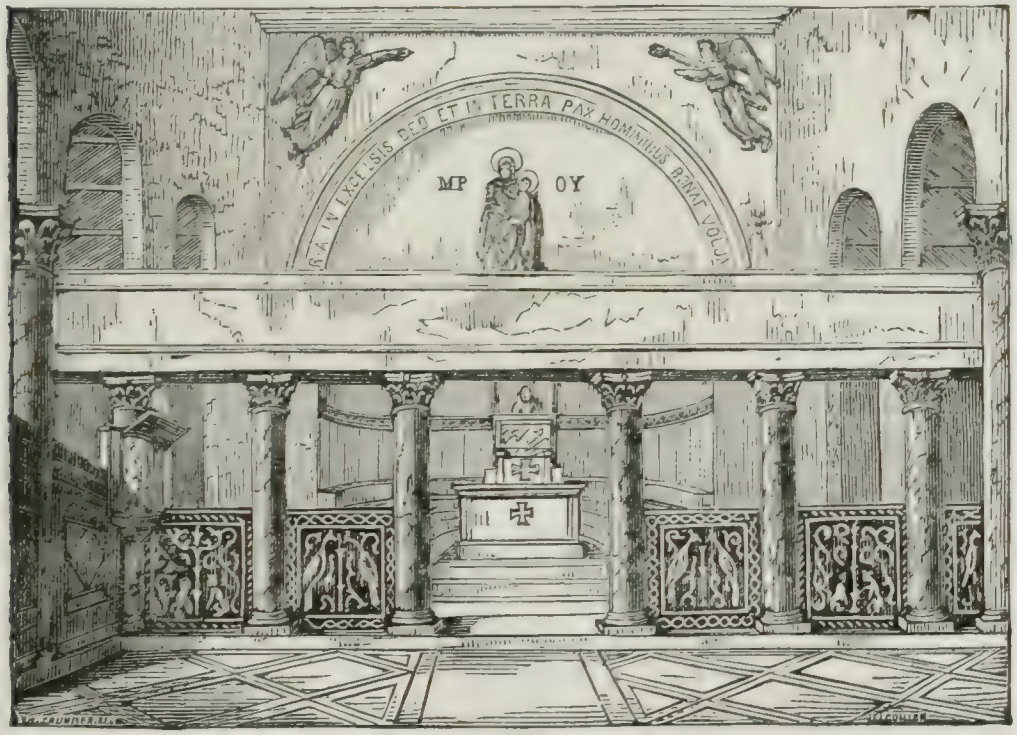
L'ambon portait aussi le nom de βημα, πυργος, αναλογιον, *analogium*, *suggestum* et *pulpitum*.

§ VIII. — CANCELS ET TREFS.

Dans les basiliques chrétiennes le sanctuaire et le chœur etaient séparés de la nef par une clôture tantôt pleine tantôt ajourée et s'élevant à la hauteur d'un mètre et demi ou deux mètres au dessus du pavement. Cette clôture, appelée *cancels*, *chancels*, *septum* ou *cancelli*, était souvent en marbre.

Quelquefois, sans doute pour remplacer les ambons, des pupitres ou *analogia* furent établis à demeure sur les cancels. On trouve des exemples de ces pupitres sur les cancels de la petite église des Saints-Nérée-et-Achillée, à Rome.

Dans quelques basiliques on plaça une *poutre*, en latin *trabes*, au-dessus des cancels séparant le chœur de la nef. A cette poutre, appelée *trabes* ou *tref*, on suspendait des couronnes de lumière et des étoffes précieuses. « Lorsque les basiliques, dit Lenoir, s'élargirent au point qu'une simple poutre, *trabes*, libre et isolée, ne pût les traverser sans points d'appui, on plaça des colonnes au-dessous, et l'ensemble de cette décoration transversale conserva encore le même nom.



Tref ou *trabes* de la basilique de Torcello.

On lit dans Anastase qu'en 514 le pape Hormisdas couvrit d'argent la trabes de la basilique de Saint-Pierre au Vatican. » *Architecture monastique*, I, p. 186. L'église de Saint-Marc, à Venise, et la basilique de Torcello (voyez la gravure de la page précédente) conservent encore aujourd'hui leurs trefs primitifs.

§ IX. — SIÉGE DES ÉVÊQUES ET BANCS DES PRÊTRES.

Le siége épiscopal, *cathedra*, occupait le fond de l'abside. Il était en pierre ou en marbre précieux, et élevé au moins de trois degrés au-dessus du sol du presbyterium. Quelquefois on le décorait de riches sculptures et d'incrustations en mosaïque. Les bras ou accoudoirs du siége étaient souvent ornés de têtes de lion.

On conserve, à la cathédrale de Ravenne, un siége épiscopal en ivoire, qui date de la première moitié du VIe siècle. » Il consiste, dit Labarte, en un siége à bras garni d'un dossier concave qui s'élève à un mètre vingt-quatre centimètres de hauteur. Le devant du siége, de soixante-trois centimètres de largeur, est décoré de cinq figures en pied, le Christ et les évangélistes, sculptées en haut-relief. Le Christ porte un vêtement sacerdotal peu usité; il tient de la main gauche un disque sur lequel est gravé un agneau, et bénit de la main droite. Ces figures sont placées sous des arcades. Le fond concave du dossier est décoré de huit bas-reliefs de la vie du Christ. Les montants de la cathedra, les deux grandes frises qui joignent les montants et bordent, en haut et en bas, les cinq figures, et les listels qui encadrent les bas-reliefs de l'intérieur du dossier, sont enrichis de sculptures en bas-relief reproduisant des ceps de vigne chargés de raisin, au milieu desquels s'élancent des lions, des cerfs, des paons et d'autres animaux. L'extérieur du dossier est orné de bas-reliefs dont les sujets sont tirés de l'Évangile. Les bas-reliefs qui se déploient sur les côtés du siége sont empruntés à l'histoire de Joseph. Cette chaise a beaucoup souffert; plusieurs de ses bas-reliefs ont été enlevés. » *Histoire des arts industriels*, I, p. 12.

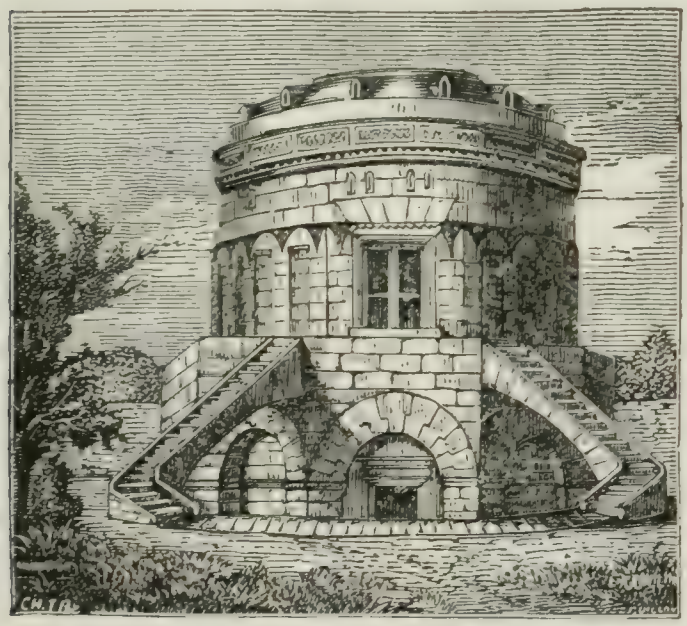
Aux deux côtés du siége épiscopal, le long du mur de l'hémicycle, se trouvaient les bancs destinés aux prêtres, et nommés *exedrae* par les auteurs anciens. Ils étaient très simples, et on les couvrait de coussins pendant l'office. Dans quelques basiliques latines, on multiplia les bancs du presbyterium, en en plaçant plusieurs les uns au-dessus des autres. La basilique de Torcello (près de Venise) en présente six qui forment un véritable amphithéâtre pouvant contenir un clergé très nombreux.

Cathedra et bancs des prêtres à l'église de Parenzo (Istrie).

Voici la gravure de la *cathedra* et des bancs de la basilique de Parenzo, en Istrie.

§ X. — CHAPELLES FUNÉRAIRES ET TOMBEAUX.

Pendant la période latine, on construisit rarement des édifices isolés pour servir de lieu de sépulture à de grands personnages. La chapelle funéraire de l'impératrice Galla Placidia, à Ravenne, et celle du roi Théodoric, dans la même ville, sont peut-être les seuls monuments de ce genre qui aient été conservés jusqu'à nos jours. Le premier présente un plan cruciforme; le second, dont nous donnons ci-contre la



Mausolée du roi Théodoric, à Ravenne.

gravure, est une rotonde construite, vers l'année 530, sur le modèle du mausolée de l'empereur Adrien, aujourd'hui le château Saint-Ange, à Rome.

La rotonde de Ravenne se compose d'un rez-de-chaussée décagone, orné d'une fausse arcade sur chaque face, et formant à l'intérieur une croix grecque. L'étage, un peu en retraite sur le rez-de-chaussée, est circulaire à l'extérieur; on y monte par deux escaliers. L'édifice est couvert d'une gigantesque coupole monolithe en roche d'Istrie, mesurant 11 mètres de diamètre sur 0m90 d'épaisseur, dont on évalue le poids à environ 470,000 kilogrammes. Ce monument date du commencement du VIe siècle.

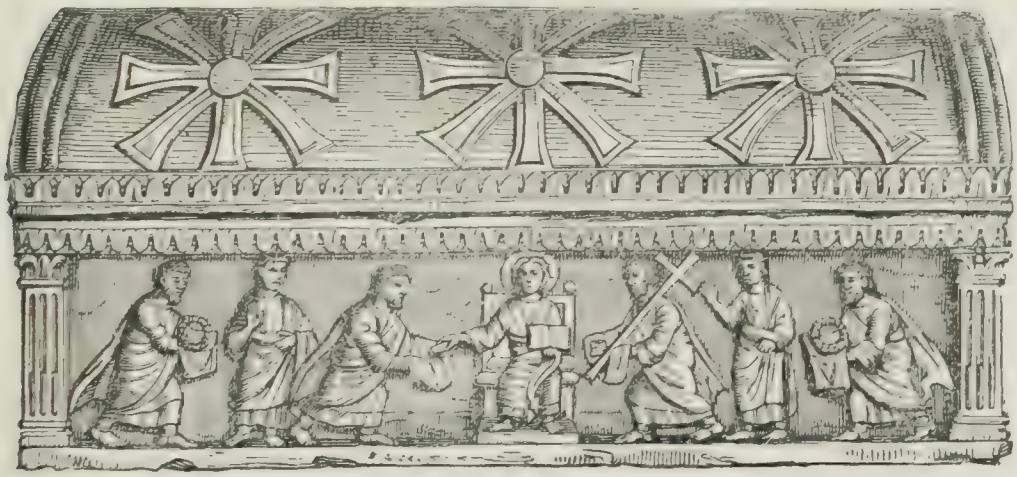
Les tombeaux proprement dits se divisent en tombeaux *apparents* ou élevés à découvert au-dessus du sol, en tombeaux *non apparents* placés sous terre, et en *pierres tombales*. Celles-ci sont le plus souvent l'indice d'une sépulture souterraine.

Les tombeaux *apparents* de la période latine ne sont autres que les sarcophages en marbre ou en pierre. Nous avons décrit, ci-dessus p. 122 et suiv., les sarcophages chrétiens du IVe et du Ve siècle retrouvés dans les catacombes de Rome, en faisant observer que la plupart d'entre eux sont postérieurs à la conversion de Constantin. On a découvert, dans les autres parties de l'Italie, en Espagne et dans le midi de la France, des sarcophages remontant à la même époque, et couverts de sculptures presque entièrement semblables à celles des sarcophages romains. Nous n'avons donc pas à revenir ici sur la description de ces monuments.

Vers le milieu du Ve siècle, les sculptures des sarcophages commencent à se modifier. Les scènes bibliques disparaissent peu à peu et sont remplacées par des figures de saints. La croix gemmée et perlée ou le monogramme du nom du Christ occupe souvent l'arcature du milieu et y tient la place du Sauveur lui-même. Après le Ve siècle, les colombes, les paons, les palmiers, les vignes et d'autres symboles sont pour ainsi dire les seuls ornements que l'on rencontre encore.

La ville de Ravenne possède un nombre très considérable de sarcophages en marbre, postérieurs au IVe siècle. Voici comment le P. Arthur Martin s'exprime, au sujet de ces curieux monuments, dans une lettre adressée de Ravenne au P. Garrucci : « Je suis ici, dit-il, depuis une huitaine de jours... Je commencerai par vous dire qu'il ne faut pas vous attendre en fait de sarcophages à des morceaux riches et variés comme à Arles (1), nous sommes ici à la période suivante, et la décadence a été rapide. Presque plus de scènes à personnages ; par-ci par-là Jésus-Christ entre saint Pierre et saint Paul, et le plus ordinairement des agneaux, des oiseaux, des corbeilles, des vases, surtout des croix et des monogrammes. Tel sarcophage est entouré de petites croix maladroitement faites... En les multipliant sans rime ni raison, le pauvre artiste du VIIe ou VIIIe siècle a l'air de dire qu'il voudrait bien imiter ses devanciers; mais que force lui est d'être modeste. Un bon nombre de sarcophages ne portent plus aucun signe. La nuit est complète dans l'art. » Garrucci, *Vetri*, p. XXIII.

Voyez dans De Caumont, *Abécédaire*, 5e éd., p. 46 et suiv., des gravures représentant des sarcophages de la période latine. Nous donnons ici les gravures de deux sarcophages des plus remarquables de Ravenne.



Sarcophage du VIe siècle, à Ravenne.

(1) Les sarcophages d'Arles sont presque tous du IVe et du Ve siècle et semblables à ceux que nous avons décrits ci-dessus, pp. 122-129.

Au centre du sarcophage, on voit le Christ imberbe, assis, tenant un livre ouvert dans la main gauche, et présentant de la droite un *volume* à saint Paul. Au côté gauche du Christ se trouve saint Pierre tenant les clefs et portant une croix à longue hampe *(croix de résurrection)*. A chacune des extrémités un saint offre une couronne au Sauveur (voyez ci-dessus p. 187). On ignore quels sont les personnages placés entre ces saints et saint Pierre et saint Paul. Le couvercle est orné de croix pattées formées par l'enlacement de croix grecques et de croix *de Saint-André* ou en forme de X.

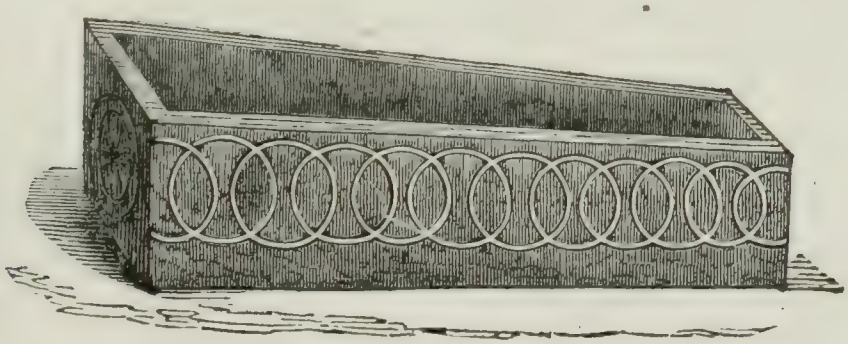
Sarcophage de l'archevêque Théodore , à Ravenne, (VIIe siècle).

Le milieu du sarcophage est occupé par le monogramme, qui y remplace la figure du Sauveur. Les deux paons placés aux côtés du monogramme sont les emblèmes des apôtres, tandis que les colombes becquetant les grappes de raisin symbolisent les fidèles se nourrissant du vin eucharistique provenant de la *vigne véritable*, qui est Notre-Seigneur Jésus-Christ : *Ego sum vitis vera; S. Jean*, XV, 1. Sur le couvercle on voit des monogrammes du Christ entourés de couronnes.

Au IVe et au Ve siècle, les sarcophages ont la même largeur et la même hauteur aux deux extrémités ; à partir du VIe siècle ils sont souvent plus étroits vers les pieds que vers la tête. On rencontre néanmoins encore, pendant ce dernier siècle et les suivants, des sarcophages dont la largueur est la même aux deux extrémités.

A Rome et dans plusieurs autres villes d'Italie, on a quelquefois employé comme sarcophages, pour y renfermer les restes mortels des saints, des baignoires en porphyre ou en marbre retirées des anciens établissements de bains.

Les sarcophages de la période latine sont communs dans l'Europe méridionale et au midi de la France, rares dans l'Europe centrale, et très rares dans les pays septentrionaux, tels que le nord de la France et de Belgique. Leur rareté dans ces dernières contrées s'explique, d'abord, par la conversion assez tardive d'une grande partie des habitants de ces pays; ensuite, par l'absence de carrières de marbre, la difficulté des transports de la pierre brute ou sculptée, et le manque d'ouvriers capables; enfin, par les ravages exercés au IXe siècle par les Normands, détruisant de fond en comble les églises et les abbayes qu'ils rencontraient sur leur passage. Le sarcophage se trouvant autrefois dans la crypte de l'église de Saint-Servais, à Maestricht, et qui existe encore aujourd'hui, est d'une très grande simplicité; il n'avait, dans le principe, ni sculptures ni ornements; les figures d'évêques qu'on y voit maintenant y ont été peintes au XVIIe siècle. Voyez la gravure de ce monument dans le *Messager des sciences historiques*, 1846, p. 413. Le sarcophage de saint Willibrord, à Echternach, est orné de cercles entrelacés. En voici la gravure :

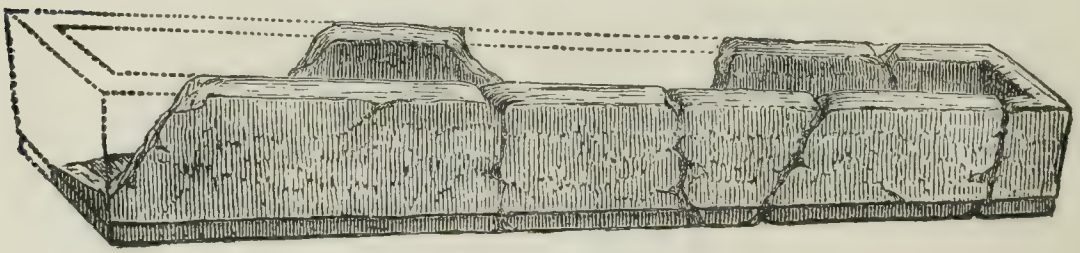


Sarcophage de saint Willibrord, à Echternach (Luxembourg).

En France et dans le midi de l'Europe, on rencontre assez souvent des tombeaux *non apparents* qui consistent dans des cercueils en pierre. « Les cercueils enfouis sous terre, dit De Caumont, sont faits de différents matériaux, suivant

les contrées où on les rencontre : le plus souvent on s'est servi de pierre calcaire, et plus elle était tendre et légère, plus elle était recherchée parce qu'elle était facile à travailler... Dans certaines contrées dépourvues de pierres susceptibles d'être creusées en forme d'auge, et trop éloignées des lieux qui en fournissaient pour qu'on pût y en transporter sans de grandes dépenses, on formait des cercueils avec plusieurs morceaux de pierres plates juxtaposés et cimentés, quelquefois aussi avec des briques... Quant à la forme, ce sont toujours des coffres moins larges vers les pieds que vers la tête, fermés avec un couvercle, tantôt plat, tantôt prismatique ou en dos-d'âne. La partie étroite ou des pieds est en général tournée vers l'est. » *Abécédaire*, 5e éd., p. 64 et suiv. Les cercueils en pierre étaient quelquefois ornés de sculptures plus ou moins grossières, et très souvent aussi d'une ou de plusieurs croix. Le petit nombre de monuments de cette nature découverts jusqu'ici en Belgique prouve d'une manière évidente que les cercueils en pierre ont été rarement employés dans nos contrées. L'usage des cercueils en bois y a prédominé sans aucun doute.

On peut citer comme exemples de tombeaux non apparents deux cercueils très anciens, en pierre calcaire très tendre, qui ont été découverts à Gheel. Ils ont servi à renfermer les corps de sainte Dimphne et de saint Géréberne. Voici le cercueil de sainte Dimphne :



Sarcophage de sainte Dimphne, à Gheel (1).

Pendant la période latine, on a aussi quelquefois fait usage de cercueils en plomb. Les plus anciens portent des

(1) Nous devons cette gravure ainsi que la suivante à l'obligeance de notre ami, M. l'abbé Kuyl, qui les a publiées dans son excellente monographie : *Gheel vermaerd door den eerdienst der H. Dimphna.*

symboles, tels que la croix pattée et le monogramme du Christ ; mais à partir du VIe siècle, les ornements font complètement défaut.

Souvent on plaçait, à l'intérieur du sarcophage, une pierre ou une brique portant le nom de la personne qui y était enterrée. C'est ainsi que le tombeau de saint Augustin renfermait une pierre avec l'inscription AUGUSTINO. Dans le sarcophage de sainte Dimphe on a découvert une brique avec le mot DIMPHNA, conservée encore aujourd'hui à Gheel. La gravure ci-contre reproduit cette brique à la grandeur même de l'original. Il est à remarquer que l'inscription commence à la ligne inférieure DĪPH, et se termine par la ligne supérieure NA. Cette manière d'écrire, qui, au premier abord peut paraître singulière, n'était pas rare au VIIe et au VIIIe siècle ; on la rencontre entre autres sur plusieurs monnaies anglo-saxonnes de cette époque.

Brique trouvée dans le sarcophage de sainte Dimphne, à Gheel.

Jusqu'au IXe siècle on n'enterrait généralement à l'intérieur des églises que les évêques, les abbés, les empereurs, les rois et les personnages les plus illustres, et l'on plaçait sous le porche le tombeau du fondateur de l'église. Cependant, déjà avant cette époque, on inhumait parfois dans les églises les corps de tous les fidèles indistinctement, comme il résulte clairement du capitulaire suivant de Théodulphe, évêque d'Orléans vers la fin du VIIIe et au commencement du IXe siècle. «C'est une ancienne coutume de ce pays, dit-il, d'enterrer les morts dans les églises de sorte qu'elles

devien nent des cimetières. Nous défendons d'y enterrer person ne à l'avenir, si ce n'est un prêtre ou un autre homme disting ué par sa vertu. On n'enlèvera pas toutefois les corps qui sont dans les églises, mais on enfoncera les tombeaux, et on les couvrira d'un pavement, de sorte qu'ils ne paraissent point. S'il y a trop de corps, le lieu sera tenu pour cimetière ; on én ôtera l'autel et on le transfèrera dans un lieu non souillé. » *Capitul.*, art. IX.

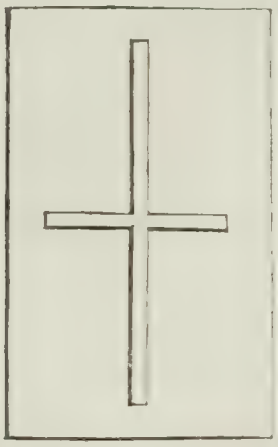
Pierre tombale de Boëtius, évêque de Carpentras, mort en 604.

L'usage des *pierres tombales* est très ancien. Les dalles tumulaires, placées au niveau des pavés sur des tombeaux souterrains ou dans des niches le long des murs, ont été en usage dès le ve siècle ; on les orna de sculptures en bas-relief, ou quelquefois aussi de dessins au trait.

Voici la gravure d'une pierre tombale en marbre blanc veiné de rouge, qui remonte au VIIe siècle. Elle a la forme d'un trapèze, et mesure 1 mètre 78 centimètres de longueur. Une grande croix pattée et ornée de perles *(gemmée)*, aux branches de laquelle sont suspendus l'alpha

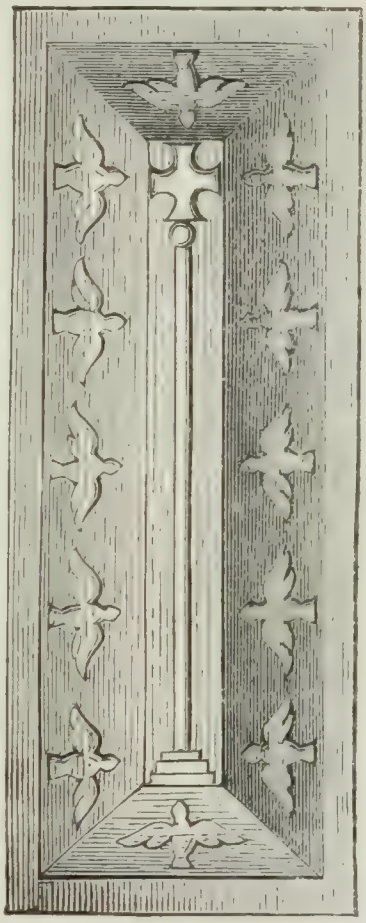
et l'oméga, occupe la partie inférieure de la pierre ; on voit aussi deux petites croix pattées près du bord inférieur. L'inscription doit se lire : ✝ HIC REQUIESCI | BONE MEMORIAE | ETYUS EPES QUI VIXIT | PTO ANNUS XX MENSIS ⊽ O | BIT X XL IUN INDICCIONE SEPTIMA, c'est-à-dire, en traduisant les abréviations et en comblant les lacunes : *Hic requiescit bonae memoriae Boetyus episcopus, qui vixit in episcopatu annos xx, menses vi*(?). *Obiit x kalendas junii, indictione septima.*

En Belgique, il existe, à Lobbes, deux pierres tombales très anciennes ; ce sont celles de saint Hydulphe et de saint Abel, morts au VIIIe siècle.



Pierre tombale de saint Hydulphe, moine de Lobbes, mort en 707.

La pierre tumulaire de saint Hydulphe porte une simple croix ; celle de saint Abel est ornée d'une croix archiépiscopale, autour de laquelle voltigent douze colombes, symboles des apôtres.

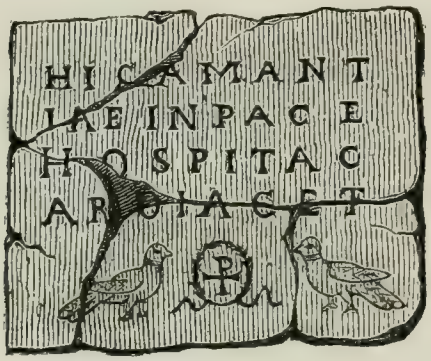


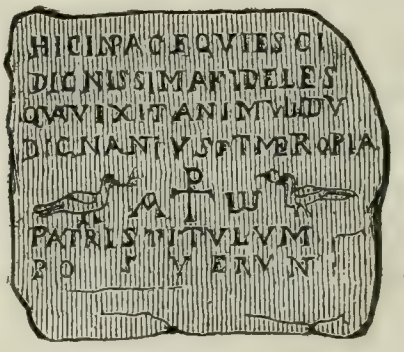
Pierre tombale de S. Abel, archevêque de Reims et co-abbé de Lobbes, mort vers 750.

Quelquefois on encastrait dans la paroi de la muraille voisine de la sépulture une tablette en marbre ou en pierre, sur laquelle on gravait des symboles, le nom du défunt, son âge et quelquefois aussi le jour de son décès. Les inscrip-

tions de ce genre sont communes en Italie et dans le midi de la France ; il y en a aussi de très curieuses dans le porche de l'église de Saint-Géréon, à Cologne, et au musée d'antiquités formé à l'intérieur de la *Porta nigra* de Trèves.

Voici deux exemples choisis parmi les inscriptions les plus anciennes de cette dernière ville :





Inscriptions chrétiennes, au musée de Trèves. (IVe ou Ve siècle).

La première doit se lire : Hic Amantiae in pace hospita caro iacet ; et la seconde : Hic in pace quiesci[t] dignissima fideles qua vixit an[num] i m[enses] viii d[ies] v Dignantius et Meropia patris titulum posuerunt.

§ XI. — MOBILIER ECCLÉSIASTIQUE.

1. **Accessoires des autels.** Anciennement les autels étaient surmontés d'un simple ciborium ; on n'y voyait pas ces énormes rétables qui forment l'accompagnement nécessaire de nos autels modernes. La table d'autel devait rester libre et à decouvert ; et il était expressément défendu d'y déposer le moindre objet, à l'exception du livre des Evangiles et de la custode eucharistique. Plus tard seulement, c'est-à-dire vers le IXe siècle, on permit d'y placer des châsses renfermant les reliques des saints. Le pape Léon IV, monté sur le trône pontifical en 847, disait dans une de ses homélies : « On couvrira l'autel de linges très propres. On n'y déposera que des châsses contenant des reliques, les saints Evangiles ou la pixide renfermant le corps du Seigneur destiné au viatique pour les malades (1). »

(1) « Altare sit coopertum mundissimis linteis. Super altare nihil ponatur, nisi capsae cum reliquiis, sancta Dei Evangelia, aut pixis cum Corpore Domini ad viaticum pro infirmis. » Labbaeus, *Concilia*, ed. Veneta 1729, IX, col. 1031.

L'usage de placer un crucifix ou des chandeliers sur l'autel, même pendant le Sacrifice divin, était complètement inconnu aux premiers temps de l'Eglise. C'est ce qui explique le silence gardé à ce sujet par tous les auteurs qui ont parlé de l'ornementation des autels avant le IXe siècle. Pendant les premiers siècles, la croix se plaçait au côté droit de l'autel. Anastase rapporte que les Souverains Pontifes Léon III et Léon IV offrirent à la basilique de Saint-Pierre, à Rome, des croix en argent et en or pour être placées au côté droit de l'autel (1).

Dès l'origine du christianisme, les lampes et les cierges ont été employés dans les cérémonies du culte non-seulement pour éclairer les lieux où se tenaient les assemblées des fidèles, mais aussi et principalement pour rehausser, par l'éclat des lumières, la splendeur des réunions sacrées. Les saints Pères des premiers siècles confirment cette assertion en plusieurs endroits de leurs écrits (2).

Le luminaire était ou porté par des acolythes ou placé aux environs de l'autel soit sur une table (comme cela se pratique encore aujourd'hui chez les Grecs) (3), soit sur des candélabres, soit sur des lustres ou couronnes de lumière.

Dans les messes solennelles les acolythes étaient ordinairement au nombre de sept, et portaient des chandeliers. « Ils les déposaient à terre, derrière l'autel ou au milieu de l'église, ou sur la première marche de l'autel. Pour le chant de l'Evangile, deux d'entre eux, et quelquefois tous les sept,

(1) « Atque ibidem (in basilica S. Petri) ejus beatitudo fecit crucifixum ex argento purissimo, *qui stat juxta altare majus*, mirae magnitudinis, decoratum, pensan. libras quinquaginta duas.» *Vita Leonis III*, no 389. « Obtulit et in ecclesia beati Petri apostoli crucem ex auro purissimo, ex diversis gemmis hyacinthinis, albis et smaragdis, mirae magnitudinis, ornatam, *quae stat parte dextra juxta altare majus.*» *Vita Leonis IV*, n. 526. Et Anastase ajoute immédiatement : « In qua etiam noviter renovavit virgam et deargentavit eam, in qua praedicta crux continetur. »

(2) Chez les Grecs on place les cierges sur une table ou petit autel qui se trouve à côté du grand. A certains moments de l'office, les acolythes les portent devant l'officiant ou le diacre. Voyez THIERS, *Dissertation sur les autels*, p. 135.

(3) Voyez MURATORI, *Anecdota Ambrosiana*, I, pp. 178-184.

accompagnaient le diacre à l'ambon et se rangeaient tout autour pendant qu'il chantait l'Evangile ; tout cela est réglé dans le plus grand détail par les plus anciens ordres romains, et on peut voir toute cette liturgie en action dans un plan de la basilique de Saint-Clément de Rome qui se trouve dans Ciampini (*Vetera monimenta*, I, pl. XI) et où sont marquées les diverses places qu'occupaient successivement pendant la messe les chandeliers des acolythes, ainsi que l'ordre dans lequel ils étaient rangés. » MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, p. 154.

2. **Couronnes de lumières.** Les cierges et les lampes, qu'on employait avec profusion dans la célébration des offices divins, étaient placés sur des candélabres aux environs de l'autel, ou, plus souvent encore, sur des lustres, en forme de couronne, suspendus dans le chœur, dans le sanctuaire et même quelquefois au milieu de l'église.

Les candélabres étaient beaucoup moins communs que les couronnes. Aussi Anastase le Bibliothécaire n'en mentionne-t-il qu'un très petit nombre parmi les dons offerts aux basiliques par les papes et les empereurs.

Le riche luminaire des églises était presque toujours porté par des lustres affectant une forme plus ou moins circulaire, et appelés, pour cette raison, *couronnes de lumière*.

C'étaient des cercles parfaits, ou très souvent aussi des arcs de cercle qui se joignaient les uns aux autres, et formaient des angles rentrants tout en conservant à l'ensemble une forme plus ou moins ronde. La figure ci-contre donne le plan de cette dernière disposition.

Dans les anciens inventaires et dans les *Vies des Souverains Pontifes* d'Anastase, ces couronnes sont appelées *phara, canthara, phara coronata, phara canthara, polycandelae, coronae*, etc. Les archéologues ne sont pas d'accord sur la signification exacte de ces différents termes. Les uns pensent qu'on

appelait *canthari* ou *canthara* les couronnes portant des lampes à huile, *phari* ou *phara* celles qui étaient destinées à recevoir des cierges, et *phara canthara* celles qui étaient munies de lampes et de cierges, ou appropriées indifféremment aux deux usages. Les autres avouent ne pas connaître la différence entre les phares et les couronnes, si ce n'est peut-être que les phares étaient en général de plus grande dimension que les couronnes. Il résulte d'ailleurs d'un passage d'Anastase que *pharum cantharum* ne doit pas toujours s'entendre de lustres suspendus, mais quelquefois aussi d'une couronne pédiculée. On lit dans la vie de Benoît III : « *Pharum cantharum argenteum sedentem in pedibus quatuor, a Saracenis olim ablatum, in quo ad decus ipsius basilicae in diebus festis atque dominicis lucernae simul et cerei ponebantur, juxta lectorium mirifico opere fecit ac renovavit.* » Quelquefois le nom de *phare* était aussi donné à des lustres s'écartant de la forme circulaire. Ainsi, par exemple, Anastase parle d'un *phare* énorme en forme de croix, donné à l'église de Saint-Pierre par saint Adrien, et d'un autre imitant un filet et orné de cinq lampes en forme de corbeille, que Léon III plaça dans la même église. Le premier pouvait porter 1370 cierges, le second, en argent très fin, pesait 37 $^1/_2$ livres (1).

Dans les descriptions qu'Anastase fait des couronnes et des lustres, il est souvent question de tours, *turres*, de dauphins, *delphini*, et de pendeloques, *clamacterii* ou *pendentes*. Les tours dont il s'agit étaient les lanternes, en forme de tours rondes ou carrées, placées de distance en distance sur la couronne, ou plus souvent encore dans les angles rentrants formés par la jonction des segments de cercle (voyez

(1) Voici les textes qui se rapportent à ces curieux objets : « Fecit (Adrianus) *pharum* majorem in eadem beati Petri ecclesia in typum crucis, qui pendet ante presbyterium, habentem candelas mille trecentas et septuaginta. Et constituit, ut quatuor vicibus in anno ipsum pharum accendatur, id est in Nativitate Domini, in Pascha, in natali apostolorum et in natali pontificis. » N° 320. — « Fecit vero (Leo in ecclesia beatae Mariae ad Praesepe) ante ingressum Praesepii *pharum* in modum retis ex argento purissimo cum canistris quinque, pensan. simul libras triginta septem et semis. » N° 415. — On voit encore aujourd'hui un lustre en forme de croix dans la nef principale de l'église de Saint-Marc, à Venise. Viollet-le-Duc l'a reproduit en gravure dans son *Dictionnaire du mobilier*, I, p. 150.

le plan de la page 212). D'abord, cela résulte clairement de divers passages d'Anastase et d'autres écrivains anciens, où il est parlé, comme dans le texte suivant extrait du *Chronicon Cassinense*, de couronnes portant un grand nombre de tours : « *Fecit* (Desiderius) *et pharum, id est coronam maximam de argento, librarum circiter centum, habens in circuitu cubitos viginti, cum duodecim turribus extrinsecus prominentibus, sex et triginta ex ea lampadibus dependentibus.* » *Chronicon Cassinense*, éd. de 1668, p. 362. Ensuite, il existe encore aujourd'hui, à Aix-la-Chapelle et à Hildesheim, de grandes couronnes de lumière garnies de tours, qui ne sont postérieures que de deux ou trois siècles à l'époque dont nous nous occupons. — Les dauphins, *delphini*, étaient probablement des lampes imitant plus ou moins la forme du dauphin. C'est de cette manière qu'il faut comprendre ce mot dans les phrases suivantes de l'*Histoire* d'Anastase, et autres semblables : *Farum ex auro purissimo,* ..... *cum* delphinis *quinquaginta* (n° 36). *Corona ex auro purissimo, quae est pharus cantharus cum* delphinis *centum et viginti* (n° 44). — Les pendeloques, en latin *clamacterii, clamasterii* ou *pendentes,* étaient, comme leur nom l'indique, des ornements suspendus au cercle principal de la couronne. Elles consistaient en de lourdes pierreries plus ou moins bien taillées, ou en des appendices métalliques assez grossièrement travaillés. Voici deux passages d'Anastase qui font mention de cet ornement : *Fecit* (Stephanus V) *coronam de argento cum* pendentibus *suis* (n° 429). *Fecit* (sanctus Leo IV) *coronas ex argento purissimo miro compositas opere duas, pendentes in catenulis argenteis cum gemmis et bullis deauratis, pensan. una libras centum triginta et duas, et alia centum et triginta, habentes una* clamacterios *argenteos subter pendentes triginta et septem* (n° 501). Souvent ces couronnes à pendeloques n'étaient pas destinées à porter des cierges ou des lampes ; on les suspendait, uniquement pour l'ornementation, dans les églises et sous les ciboires des autels. Telles sont les couronnes en or, du VIIe siècle, trouvées en 1858 à Guarrazar en Espagne, et conservées au musée de Cluny, à Paris.

Si d'un côté ces lustres et ces couronnes se distinguaient par l'or, l'argent et les pierreries qui y étaient prodigués, d'un autre côté ils laissaient beaucoup à désirer pour le fini du travail. « Ces couronnes dans leurs détails, dit très bien le P. Cahier, suivent naturellement la même marche que le goût du temps ; souvent massives et plus riches de matière que de forme avant le XIIe siècle, elles ne furent guère ornées, sans doute, alors que par les grosses pierreries et les appendices un peu lourds qu'on y adjoignait en manière d'embellissements. » *Mélanges d'archéologie*, III, p. 26. Nous verrons que, pendant les siècles suivants, les couronnes furent travaillées avec plus de soin, et que leur usage s'est perpétué, en plusieurs endroits, jusqu'à la fin du siècle dernier.

3. **Calices et patènes.** Le calice occupe le premier rang parmi les vases sacrés. Les apôtres se servaient de calices pour la célébration des saints Mystères : *Le calice de bénédiction que nous bénissons*, dit l'apôtre saint Paul, *n'est-il pas la communication du sang du Christ?* I Cor., X, 16.

Aux premiers siècles de l'Eglise, les calices étaient de bois, de verre ou même quelquefois de corne. Tertullien fait mention de calices de verre ornés de peintures ; et il cite, entre autres, l'image du bon Pasteur comme faisant souvent partie de la décoration. C'est à ces calices de matières de vil prix que saint Boniface, évêque de Mayence au VIIIe siècle, faisait allusion, lorsqu'il disait au clergé de son temps : « Autrefois des prêtres d'or se servaient de calices de bois ; maintenant, au contraire, des prêtres de bois se servent de calices d'or. » Il y eut cependant aussi, même au temps des persécutions, des calices en or, en argent et en ivoire, ornés de pierres précieuses.

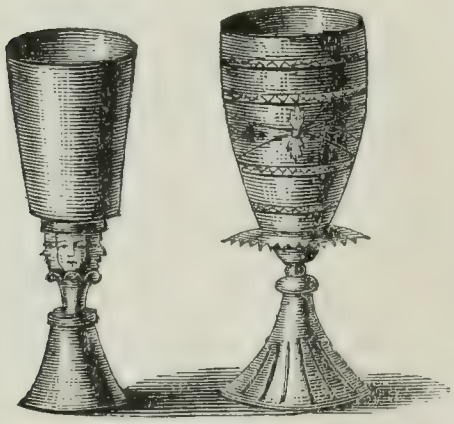
On attribue assez généralement à saint Zéphyrin, qui gouverna l'Eglise au commencement du IIIe siècle, d'avoir proscrit l'usage des calices de bois et ordonné aux prêtres de se servir dorénavant de calices de verre (1).

(1) Voyez Pellicia, *De christianae ecclesiae politia*, ed. Bass. 1782, I, p. 103. — Du Saussay, *Panoplia sacerdotalis*, p. 1. lib. VIII, cap. IV, nie l'existence du décret attribué à Zéphyrin.

Après la conversion de Constantin, l'usage des calices en or et en argent se généralisa insensiblement ; de sorte que nous voyons au commencement du IXe siècle, des conciles particuliers (comme celui de Reims célébré en 803) interdire l'usage des calices de bois, de cuivre et d'airain, et le Souverain Pontife Léon IV donner peu après à leur défense la valeur d'une loi universelle de l'Eglise : *Nullus in ligneo*, dit ce Pape, *plumbeo aut vitreo calice audeat missam agere* (1). Les calices en or étaient souvent ornés de pierreries. Aussi Anastase mentionne-t-il souvent des *calices cum gemmis*. « L'empereur Justin, dit-il, donna une patène d'or, ornée de pierres précieuses, du poids de 20 livres, et un calice d'or enrichi de pierreries, du poids de 5 livres. » *Vies des Souverains Pontifes*, nº 89.

On distingue plusieurs espèces de calices :

1º Les calices *ordinaires*, dans lesquels les évêques et les prêtres offraient le saint Sacrifice. Si nous pouvons juger de la forme de ces calices par les rares monuments de ce genre qui nous ont été conservés soit en réalité soit par la gravure, nous dirons que ces calices, composés, comme ceux de tous les âges postérieurs, d'une coupe, d'un nœud et d'un pied, avaient généralement la coupe de forme cylindrique plus ou moins évasée, très étroite et très profonde. Voici, d'après Seroux-d'Agincourt (*Histoire de l'art par les monuments*), les gravures de deux calices très anciens. Ils sont en verre, et pourraient bien remonter, par conséquent, aux premiers siècles du christianisme.



Calices
en verre blanc. en verre bleu.

Il y avait cependant aussi des calices dont la coupe, au lieu d'être cylindrique, était à plusieurs pans. Léon III offrit un calice carré à la basilique de Saint-Pierre ; et Grégoire IV

(1) Labbeus, *Collectio conciliorum*, ed. Veneta, 1729, IX, col. 1031.

un calice octogone à l'église de Saint-Marc, à Rome (1).

Quelques-uns des calices ordinaires étaient munis de deux anses.

2° Les calices de la seconde espèce étaient les calices *ministériels*, *ministeriales*, qui servaient à distribuer aux fidèles le précieux sang, lorsque la communion sous les deux espèces était en usage dans l'Eglise. Cet usage fut aboli au XIIIe siècle, à cause des graves inconvénients qui en résultaient. Les calices *ministériels*, souvent de très grande dimension, avaient ordinairement deux anses, destinées à rendre leur maniement par les diacres plus facile.

La figure suivante qui reproduit le calice de saint Gozlin, évêque de Toul de 922 à 962, peut donner une bonne idée

Calice de saint Gozlin, dans le trésor de la cathédrale de Nancy.

(1) Fecit (Leo III) « beato Petro apostolo, nutritori suo, calicem aureum praecipuum *tetragonum*, spanoclystum, diversis ornatum pretiosis lapidibus, pensan. libras triginta et duas. ANAST., *De vitis Pont.*, no 416. — « Fecit (Gregorius IV) in ecclesia beati Marci, confessoris Christi atque pontificis,

de la forme de ces calices à anses, des dix premiers siècles. La coupe de ce calice, qui est conservé dans le trésor de la cathédrale de Nancy, est hémisphérique, et repose sur un pied circulaire par l'intermédiaire d'un simple nœud. La coupe et le pied sont couverts de cabochons, de filigranes et d'émaux cloisonnés.

Ces calices étaient fréquemment ornés d'inscriptions pour rappeler le nom du donateur et la destination du vase sacré. Voici une inscription de ce genre gravée par saint Remi, archevêque de Reims de 461 à 533 :

HAURIAT HINC POPULUS VITAM DE SANGUINE SACRO
INJECTO AETERNUS QUEM FUDIT VULNERE CHRISTUS.
REMIGIUS REDDIT DOMINO SUA VOTA SACERDOS (1).

Les calices *ordinaires* sont souvent appelés *minores* parce qu'ils n'étaient pas aussi grands que les calices ministériels. Il est cependant très probable que ceux-ci portaient également le nom de *majeurs* ou *mineurs* selon leur plus ou moins de capacité. L'épithète de *sanctus*, donnée parfois aux calices, désignait sans doute ceux dans lesquels on consacrait le vin, et dont, au moment de la communion, on versait le contenu dans les calices *ministériels* pour être distribué aux fidèles.

3° Outre ces espèces de calices, qui servaient immédiatement au Sacrifice, il y avait encore les calices aux offrandes, *calices offertorii*, dans lesquels les diacres recevaient les oblations de vin ; les calices baptismaux, *calices baptismi*, dont on se servait pour présenter aux nouveaux baptisés un mélange de lait et de miel (2) ; et les calices d'ornement, *calices pendentiles*, qui, aux jours solennels, étaient suspendus dans l'église aux environs de l'autel ou placés sur le tref. Ces derniers étaient munis d'anses et avaient quelquefois un

patenam *octogoni* exauratam, habentem in medio vultum Domini nostri, et a duobus lateribus vultum ipsius beati Marci atque ejusdem praesulis, pensan. libras sex. Simili modo et calicem *octogoni* fundatum cum foliis exauratum ibidem obtulit pensan. libras sex. Ibid. » N. 466.

(1) « Que le peuple vienne puiser ici la vie dans le sang sacré que, de son flanc ouvert, répandit le Christ éternel. Le prêtre Remi accomplit son vœu. »

(2) Cette cérémonie était destinée à rappeler aux néophytes leur entrée, par la régénération spirituelle, dans la terre promise, cette *terre où coulent des ruisseaux de lait et de miel*. EXOD., III, 8.

poids considérable. Anastase le Bibliothécaire fait plusieurs fois mention de calices suspendus (1).

L'usage de suspendre des calices et même des ornements de tout genre s'est conservé en quelques endroits jusqu'à une époque assez rapprochée de nous. Les anciennes *Coutumes de Saint-Bénigne* de Dijon prescrivaient de mettre, aux principales fêtes, des calices sur l'autel : *Calices aurei super altare ponantur ad ornatum*; et Du Saussay (né en 1589, mort en 1675) nous raconte que, dans sa jeunesse, passant à Toul (France), le jour de la fête de la Sainte-Trinité, il a vu suspendus dans l'église de Saint-Etienne, en guise de décoration, les objets d'orfévrerie du trésor, les chasubles, en un mot, tous les ornements sacerdotaux. *Panoplia sacerdotalis*, part. I, lib. VIII, cap. XIV, art. II, § 4.

La *patène*, ainsi appelée du verbe latin *patere*, *être ouvert*, à raison de sa forme large et peu profonde, est un disque aplati de métal, de verre ou de toute autre matière, sur lequel on dépose l'espèce du pain pendant la Messe. Son usage est aussi ancien que celui du calice. De même qu'autrefois on distinguait plusieurs espèces de calices, on distinguait aussi plusieurs espèces de patènes. Il y en avait d'abord à l'usage du prêtre qui offrait le saint sacrifice; il y en avait d'autres servant pour distribuer aux fidèles la sainte Eucharistie sous l'espèce du pain. Ces dernières, qui étaient ordinairement très grandes, portaient le nom de patènes *ministérielles*, *ministeriales*. Il y avait encore des patènes appelées *chrismales*, sur lesquelles on versait le saint chrême

(1) Dans la vie de Léon III, il en parle à plusieurs reprises : « Fecit, dit-il, in basilica doctoris mundi beati Pauli apostoli, calices majores fundatos ex argento purissimo ex ipsius apostoli donis, qui pendent in arcu majore, numero undecim, et alios, qui pendent inter columnas majores dextra laevaque numero quadraginta, pensan. simul libras ducentas sexaginta et septem. » N° 390. — « Fecit... in basilica beati Petri apostoli calices majores ex argento mundissimo qui sedent super trabes argenteas, numero decem et octo, pensan. simul libras centum octuaginta duas. » N° 397. — « Fecit calices fundatos ex argento, qui pendent inter columnas majores dextra laevaque basilicae numero sexaginta quatuor, pensan. pariter libras quadringentas sexaginta et unam. » N° 400. Voyez aussi les nos 410, 507, 528 et 553.

pour rendre faciles les onctions usitées dans l'administration des sacrements de baptême et de confirmation.

Les patènes étaient rondes, carrées ou polygones, et munies d'un rebord qui leur donnait la forme d'un plateau. Elles étaient faites de la même matière que les calices, recevaient souvent comme eux des inscriptions, et étaient enrichies de pierreries et décorées d'images et de figures symboliques. Leur poids variait ordinairement entre 5 et 30 livres ; il y en eut même de 50 livres. Voyez le passage des *Vies* d'Anastase que nous avons cité ci-dessus, p. 217, note.

On appelait *amula*, *ama* ou *hama*, le vase dans lequel les diacres recevaient les oblations de vin que les fidèles avaient coutume de faire avant le sacrifice. Le vin était versé dans les calices au moyen du *colum vinarium* ou *colatorium*, espèce de passoire percée au fond de trous très petits et très rapprochés, afin de lui enlever toute matière étrangère. Anastase fait souvent mention de ces instruments.

4. **Custodes eucharistiques : colombes et tours.** L'usage de réserver la sainte Eucharistie pour les malades et les absents remonte à l'origine même du christianisme. Cependant, pendant les trois premiers siècles, ce n'était pas à l'église qu'on conservait les espèces consacrées. A l'issue du sacrifice, les diacres, et quelquefois des clercs inférieurs ou même des laïques, portaient la sainte communion à ceux qui, par leurs infirmités ou d'autres raisons légitimes, étaient empêchés d'assister à la célébration des divins Mystères. De plus, lorsque sévissait la persécution, les fidèles recevaient tous des particules consacrées pour les emporter chez eux. Ils se communiaient eux-mêmes afin de se fortifier dans la foi, surtout au moment solennel du martyre. On accordait le même privilége à ceux qui se mettaient en voyage. Il est probable qu'à cette époque les évêques et les prêtres avaient toujours la sainte Eucharistie dans leurs maisons, et l'administraient à ceux qui se trouvaient subitement en danger de mort. On portait les saintes espèces tantôt dans

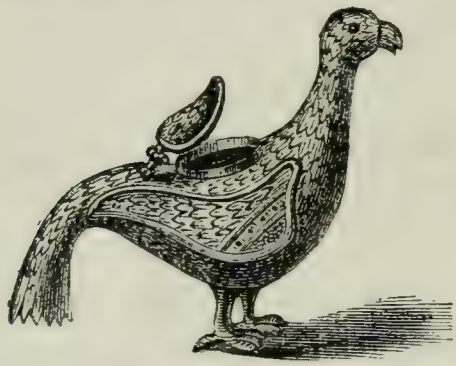
des linges, nommés *oraria*, suspendus au cou et descendant des deux côtés jusqu'au bas de la poitrine, tantôt dans des cassolettes, en métal, en ivoire, en bois, en verre ou en argile. Au témoignage de saint Jérôme, on se servait même de corbeilles en osier et de fioles de verre pour réserver la sainte Eucharistie. Voyez ci-dessus, p. 110.

Après que Constantin eut donné la liberté aux chrétiens, un changement s'opéra dans la discipline ecclésiastique. Dès le commencement du IVe siècle, l'usage de ne conserver la sainte Eucharistie que dans les églises devint, pour ainsi dire, général en Occident. En Orient, et surtout en Egypte, ce changement eut lieu un peu plus tard. Ainsi nous lisons dans les écrits de saint Basile, mort en 379, que, de son temps encore, « tous les pères du désert qui ne se trouvaient pas dans le voisinage d'un prêtre avaient le privilége de garder chez eux le saint Sacrement, et de se l'administrer à eux-mêmes; et qu'à Alexandrie et en Égypte, chacun, même parmi les laïques, avait le plus souvent dans sa maison la communion, κοινωνίαν, et, quand il le voulait, il se communiait lui-même. » *Lettre* 93e.

Il paraît assez probable qu'après que les basiliques eurent été construites, on déposait dans les *pastophoria* (voyez ci-dessus p. 158) les particules consacrées réservées pour les malades. Un passage du livre VIII des *Constitutions apostoliques* lève tout doute à cet égard. Ce livre, qui ne remonte pas au-delà du IVe siècle, renferme la description des cérémonies en usage pour la célébration des saints Mystères. On y lit, entre autres, la prescription suivante : « Après que tous les fidèles des deux sexes ont communié, les diacres recueillent les fragments qui restent, et les portent dans le *pastophorium*. » Ch. XIII.

Un peu plus tard, lorsque les autels furent surmontés de *ciboria*, on suspendit la réserve eucharistique sous la voûte de ces derniers. Le vase dans lequel on renfermait les espèces sacramentelles avait primitivement la forme d'une colombe. Déjà les saints Pères du IVe siècle font souvent allusion à cette manière de conserver la sainte Eucharistie. Dans les siècles

suivants, cet usage se généralisa au point qu'il fut consacré par les décisions des conciles. Aussi, dans l'*Histoire des papes* d'Anastase, est-il souvent fait mention de colombes eucharistiques. Elles étaient ordinairement en or, en argent, ou quelquefois en cuivre doré et émaillé. Il est vraisemblable que les saintes espèces, avant d'être placées dans la custode, étaient enveloppées d'un linge. On les introduisait à l'intérieur de la colombe par une ouverture ménagée sur le dos, comme le montre la figure ci-contre, qui reproduit une colombe eucharistique, dorée en dedans et émaillée au-dehors, conservée encore aujourd'hui à l'église de Saint-Nazaire, à Milan.



Custode en forme de colombe, à l'église de Saint-Nazaire, à Milan.

On suspendait aussi des colombes dans les baptistères, et au-dessus des tombeaux des saints. Ces colombes contenaient-elles des particules consacrées? Les auteurs qui ont soigneusement examiné cette question ne sont pas d'accord sur la réponse à y donner; ils admettent cependant assez généralement que celles qui étaient placées au-dessus des tombeaux ne servaient pas de custodes eucharistiques. Quant à celles qui étaient suspendues dans les baptistères, les uns disent qu'elles étaient destinées à recevoir les saintes espèces pour la communion des baptisés; les autres n'y voient que des vases pour contenir le saint chrême, ou même une simple figure de l'apparition du saint Esprit au baptême du Sauveur.

La colombe était ordinairement renfermée dans un tabernacle en forme de tour. Aussi parmi les dons faits aux églises de Rome et rapportés par Anastase, les colombes et les tours se rencontrent-elles souvent; et, chose remarquable, l'une n'est jamais offerte sans l'autre. La colombe est toujours d'une matière plus précieuse que la tour; ce qui montre à l'évidence que la première était le principal

et le plus proche récipient de la sainte Eucharistie, destiné à être déposé dans la dernière comme dans un tabernacle.

Rarement on plaçait le saint Sacrement dans la tour sans le renfermer dans une colombe.

Chez les Grecs la colombe eucharistique portait le nom de περιστερίον, *peristerium* (diminutif de περιστερά), c'est-à-dire *petite colombe*.

5. **Vêtements sacerdotaux.** L'opinion qui a généralement prévalu de nos jours et qui nous paraît aussi la mieux fondée, disions-nous en parlant des vêtements sacerdotaux pendant la période des catacombes (ci-dessus, p. 142), tient pour certain que, pendant les premiers siècles, les ornements sacrés ne se distinguaient des vêtements ordinaires ni par la forme ni par la coupe; que les apôtres et leurs successeurs choisirent pour les offices divins les habits dont faisaient usage les personnes les plus riches, telles que les sénateurs et les patriciens ; enfin que ces vêtements, ordinairement plus propres et plus riches que les habits vulgaires, ne pouvaient plus être affectés à un usage profane dès qu'on s'en était servi dans les cérémonies sacrées.

Dans les siècles suivants l'Église conserva scrupuleusement pour les ornements sacrés les formes adoptées par les premiers chrétiens, tandis que la coupe et la forme des habits profanes se modifia insensiblement. Une différence s'établit donc peu à peu entre les vêtements en usage dans la liturgie et ceux dont on se servait dans la vie publique ou privée. Dès le IVe siècle, les saints Pères et les auteurs ecclésiastiques parlent de cette différence.

En général, les ornements sacrés des prêtres et des ministres inférieurs étaient blancs. « Il ne paraît pas, dit Martigny, qu'aucune autre couleur ait été admise jusqu'au IXe siècle ; c'est ce qui ressort des *Vies des Papes* par Anastase le Bibliothécaire, et ce qu'on peut voir plus clairement encore dans les images des Souverains Pontifes représentés en mosaïque dans la basilique de Saint-Paul-hors-des-murs de Rome. Seulement les vêtements blancs étaient quelquefois ornés de bandes de pourpre ou d'or. Dès le IXe siècle,

d'autres couleurs furent peu à peu admises; mais ce n'est qu'après le XIe que l'Église reçut définitivement les cinq couleurs dont nous nous servons aujourd'hui pour les ornements sacrés... C'est à peu près à la même époque que les Grecs adoptèrent ces couleurs, avec cette différence qu'ils n'usaient de la couleur rouge qu'aux jours de jeûne et aux mémoires des morts. » *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, p. 650. L'usage des couleurs variées se manifesta d'abord dans les chapes et les chasubles. On cite quelques rares exemples de cette modification antérieurs au IXe siècle.

Les ornements des prêtres sont la *chasuble*, la *chape*, l'*étole*, le *manipule*, la *ceinture*, l'*aube* et l'*amict*. Les principaux vêtements propres aux ministres inférieurs sont la *dalmatique* et la *tunicelle*.

1° La *chasuble*, en latin *casula* et *casibula*, portait au commencement le nom de *planeta (vêtement errant)*, et quelquefois aussi celui de *paenula*. Elle doit son origine à la *paenula* des Grecs et des Romains, qui » était, dit Rich, une sorte de blouse ronde, munie d'un capuchon, ayant en haut un trou rond par où l'on passait la tête, et d'ailleurs entièrement fermée sur le devant; quelquefois cependant elle était fendue par devant, depuis la lisière inférieure jusqu'à mi-corps, de sorte que les deux pans ainsi formés pouvaient être relevés et rejetés par-dessus l'épaule; mais dans tous les cas elle était sans manches. On la portait au-dessus de la tunique, surtout en voyage et dans la ville quand il faisait très froid ou très humide (1). » Comme la *paenula*, la chasuble primitive ou *planète* était un vêtement sans manches, très ample, enveloppant tout le corps depuis le cou jusqu'aux pieds, et formant une espèce de maisonnette, *casula*, autour de la personne qui en était revêtue. Elle n'avait qu'une seule ouverture au centre pour passer la tête ; il n'y en avait pas pour les bras. Pour avoir ses mouvements libres, le prêtre

(1) Rich, *Dictionnaire des antiquités romaines*, p. 444 et suiv. Il donne aussi en cet endroit des gravures représentant des hommes revêtus de la *paenula*.

revêtu de la chasuble était obligé d'en relever les pans sur les bras ou bien de les rejeter sur les épaules. Voyez le dessin de la page 227, fig. 3.

Les peintures des catacombes, les mosaïques anciennes de l'Italie et quelques autres monuments des premiers siècles nous fournissent des données sur la forme primitive de la chasuble. Ordinairement elle était également longue de tous les côtés ; par derrière elle descendait jusque sur les talons ; et c'est de là que lui vint l'épithète de *talaris* qu'elle reçut parfois. On trouve cependant, dès le VIe siècle, des exemples de chasubles plus courtes, terminées en pointe par devant et par derrière, et échancrées sur les côtés.

Pendant les premiers siècles, la chasuble ne recevait aucun ornement, si ce n'est des lettres ou des monogrammes, placés le plus souvent sur la partie inférieure, du côté de devant. On trouve plusieurs exemples de ces monogrammes dans les anciennes mosaïques (1). Les lettres qui se rencontrent le plus souvent sont les lettres grecques T, X, I, H et Γ. Quelquefois aussi la chasuble était garnie, sur la poitrine et le dos du prêtre, d'une ou de deux bandes assez étroites d'une étoffe de couleur différente.

La *paenula* dont parle saint Paul dans sa deuxième épître à Timothée, ch. IV, v. 13, ne doit probablement pas s'entendre d'un ornement sacré, mais bien d'un habit de voyage. Voici le texte de l'Apôtre : *Penulam, quam reliqui Troade apud Carpum, veniens affer tecum, et libros, maxime autem membranas.*

2° L'*étole* doit son nom et son origine au vêtement que les Romains appelaient *stola* et les Grecs στολή. Chez les anciens la *stola* était le vêtement caractéristique des femmes, comme la *toga* était celui du citoyen. « C'était, dit Rich, une tunique très large, quelquefois à longues manches, d'autres

(1) Voyez ci-dessus les gravures p. 78, fig. 2, et pp. 84, 85, 86 et 186. On n'est pas encore parvenu à déterminer d'une manière certaine la signification de ces lettres. Nous ne pouvons pas nous rallier à l'opinion de quelques auteurs qui ne voient dans ces lettres que la marque des artistes qui ont exécuté les mosaïques et ces monuments. Voyez sur ces marques Garrucci, *Vetri*, 2e éd., p. 112-113.

fois à manches courtes (1), serrées au bras par des agrafes; en tout cas, on la mettait comme *indumentum* par-dessus la chemise (*tunica intima*) et elle était fixée au corps par deux ceintures dont l'une passait sous le sein, l'autre au-dessus des hanches, de manière à présenter, entre ces deux liens qui la comprimaient, un grand nombre de petits plis irréguliers. Jusqu'ici la *stola* ne diffère réellement pas de la tunique que portaient ordinairement les femmes romaines. Ce qui en constituait le caractère distinctif était un ornement nommé *instituta*, cousu sous la ceinture et traînant par derrière de manière à couvrir la partie postérieure des pieds depuis la cheville. » *Dict. des antiquités romaines*, p. 604. Après que quelques grands personnages eurent ajouté à leurs toges les ornements de la *stola*, celle-ci devint, sous les empereurs romains, un vêtement commun aux deux sexes, bien que, dans les commencements, elle eut été réservée exclusivement aux femmes. Outre l'appendice en forme de queue, les ornements de la *stola* consistaient en deux bandes étroites (*fasciae*, *fasciolae*) de pourpre ou d'une autre couleur éclatante, entourant le cou et descendant parallèlement sur le devant de la tunique, l'une à droite, l'autre à gauche, jusqu'au bord inférieur de la *stola*. Le reste de la *stola* se composait d'une étoffe blanche.

L'Église adopta comme ornement sacré la *stola*, dont l'usage était répandu partout au moment de l'établissement du christianisme. Pendant plusieurs siècles, la *stola* liturgique fut, comme chez les Grecs et les Romains, un vêtement ample de couleur blanche, dont les bords antérieurs étaient ornés de deux bandes coloriées, comme il résulte clairement des plus anciennes mosaïques et des témoignages des auteurs ecclésiastiques des premiers siècles (2).

(2) Rich se trompe lorsqu'il affirme que la *stola* avait des manches dans la plupart des cas : elle est sans manches dans presque toutes les statues anciennes.

(2) Théodoret (*Ecclesiastica historia*, lib. II, cap. XXIII, apud Migne, *Patrol. graeca*, LXXXII, col. 1065-1066) fait mention d'une ιερα στολη, tissue de fils d'or, que Constantin le Grand envoya à Macaire, évêque de Jérusalem, pour qu'il s'en servît dans l'administration du sacrement de baptême.

„Il serait difficile, dit le chanoine Bock, dans son *Histoire des vêtements liturgiques* (I, p. 437), de déterminer exactement l'époque à laquelle l'étoffe large de la *stola* primitive, qui enveloppait le corps jusqu'aux pieds mêmes, a disparu, et où le nom de ce vêtement a été transféré aux bandes de pourpre qui, dans le principe, lui servaient d'ornement. Un

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.

Partie de la mosaïque de Saint-Vital à Ravenne, exécutée en 547 (1).

1. L'empereur Justinien revêtu du costume impérial offre, sur un plat d'or, des présents à l'évêque Maximien.

2. Un serviteur de l'empereur.

3. L'évêque Maximien revêtu de la *chasuble*.

4. Un clerc inférieur, ministre de l'évêque, revêtu de la *stola*, et portant le livre des Évangiles.

(1) Notre gravure reproduit les couleurs de la mosaïque selon les règles conventionnelles en usage pour les hâchures dans les publications héraldiques.

examen attentif des mosaïques des anciennes basiliques de l'Italie nous a donné la conviction que ce changement important de l'étole primitive s'est opéré longtemps avant Charlemagne. Cependant plusieurs monuments encore existants et datant des IVe, Ve et VIe siècles témoignent qu'alors la *stola* n'avait pas subi de modification, et était encore un vêtement ample garni de deux bandes en forme d'ornement. »
La gravure de la page précédente, qui reproduit une partie de la célèbre mosaïque de Saint-Vital de Ravenne, prouve qu'encore au milieu du VIe siècle, la forme de la *stola* primitive était conservée intacte. Le ministre sacré, placé à la gauche de l'évêque Maximien (fig. 4), est revêtu d'une large *stola* de couleur blanchâtre, garnie de deux bandes étroites coloriées descendant parallèlement jusqu'au bord inférieur du vêtement.

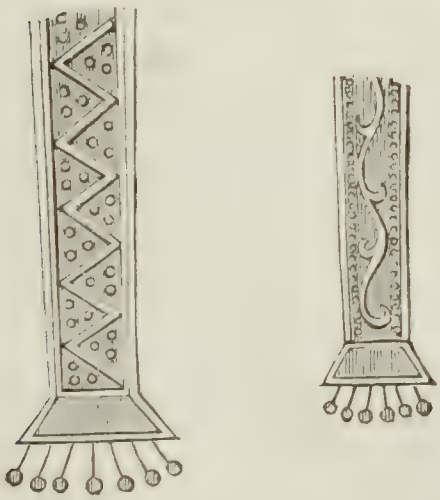
Il est difficile de déterminer l'époque à laquelle la *stola* perdit son caractère primitif et fut réduite insensiblement, par la suppression de la robe, aux deux bandes parallèles que nous appellons *étole*. Cependant l'opinion qui paraît la mieux fondée place ce changement dans la dernière moitié du VIe siècle, au moment où l'aube prit de grands développements. C'est aussi depuis ce temps, et même déjà antérieurement, qu'on commença à orner les bordures des étoles riches de pierreries, de broderies et de plaques d'or et d'argent. A partir de ce moment l'étole est appelée souvent *orarium* du mot *ora*, *bordure*, ou peut-être aussi à cause de sa ressemblance, après cette réduction, avec l'*orarium*, espèce d'écharpe ou de draperie que les Romains suspendaient au cou (voyez ci-dessus p. 221), et dans lequel plusieurs savants archéologues trouvent, non-seulement la raison du nom d'*orarium* donné à l'étole, mais aussi l'origine même de cet ornement sacré.

Du temps de Charlemagne, l'étole était devenue le vêtement distinctif du prêtre. Aussi, en plusieurs contrées, et notamment en Allemagne, les conciles particuliers obligèrent-ils les prêtres à porter l'étole même en dehors du temps des offices divins.

A partir du IXe siècle, la forme de l'étole se rapproche sensiblement de la forme actuelle.

3° Le *manipule*, en latin *manipulus*, *mappula*, *sudarium* ou *phanon*, n'était pas en usage pendant les premiers siècles de l'Église. Saint Grégoire le Grand (590-604) est le premier qui, dans ses écrits, fasse mention du manipule comme d'un ornement sacré. Dans une lettre qu'il adressa à Jean, archevêque de Ravenne, il en accorde l'usage aux diacres de cette église, et nous apprend, en même temps, que le droit de porter cet ornement appartenait jusqu'alors exclusivement au clergé de l'Église de Rome. Un siècle plus tard les sous-diacres aussi furent autorisés à s'en servir. Le manipule, à cette époque, n'était qu'une bande de toile, un mouchoir de lin avec lequel le prêtre et les ministres sacrés se nettoyaient les mains et le visage, ou enlevaient les souillures des vases sacrés. Il ne perdit sa forme et sa destination primitives que dans le cours du IXe siècle, lorsqu'il devint un véritable ornement analogue à l'étole pour la disposition, la couleur et la décoration. »Les écrivains de la première moitié de ce siècle, tels qu'Alcuin et Amalaire Fortunat, dit Victor Gay, en parlent encore comme d'un linge purificatoire. Mais, outre le sujet de la grande Bible offerte à Charles-le-Chauve en 866, où la main du miniaturiste a reproduit des manipules de diverses couleurs, ornés et frangés (fig. 1), nous donnons ici (fig. 2) l'exemple d'un vêtement plus riche encore porté par un diacre dans un évangéliaire de la même époque appartenant à la bibliothèque grand-ducale de Darmstadt. Entre les deux lignes parallèles d'un rouge éclatant qui bordent le fond violet, s'étend un rinceau d'or cerné d'un double rang de perles. A chacune

Fig. 1. Fig. 2.



Manipules d'après des miniatures de manuscrits du IXe siècle.

des extrémités un peu élargies, sont suspendues par des fils six petites pommes ou grenades d'or en forme de frange. La forme, la couleur, les ornements et son analogie avec l'étole, tout, jusqu'à sa position sur le bras, indique qu'il a perdu son premier usage pour prendre dans le costume eeclésiastique la place qu'il a conservée depuis (1). »

4° La *chape*, en latin *cappa*, est un ornement sacré qui est commun au prêtre et à quelques-uns des ministres inférieurs. Primitivement on se servait de la chape pour se préserver de la pluie dans les processions; c'est aussi pour cette raison qu'elle porte souvent le nom de *pluvial*, *pluviale*. La chape n'est autre chose que la *lacerna* des Romains. Ce vêtement «consistait, dit Rich, en un manteau ample, non pas complètement fermé comme la *paenula*, mais ouvert en devant, et attaché par une boucle ou une broche, *fibula*, sous la gorge... Il avait un capuchon, *cucullus*, qu'on pouvait rabattre sur la tête quand on désirait cacher ses traits ou éviter la vue d'un objet désagréable. On commença à s'en servir vers la fin de la république ; mais il se répandit tout à fait sous l'Empire, et on le porta dans toutes les classes, dans le civil comme dans le militaire.» *Dictionnaire des antiquités romaines*, p. 343.

Déjà pendant la période latine, on se mit à orner la chape de larges bandes couvertes de broderies dont parfois on rehaussa l'éclat par des pierreries, des plaques d'or ou d'argent et des ornements de tout genre. Cependant, malgré les changements qu'a subis cet ornement, on reconnaît encore, même dans la chape moderne, la *lacerna* des anciens Romains.

5° L'*aube* et la *ceinture* doivent leur origine à la *tunica talaris* des anciens, qui était un vêtement en lin, muni de manches et serré autour du corps par une ceinture. Cette tunique descendait jusqu'aux pieds; et, pour cette raison, les Grecs l'appelèrent *poderis*, et les Romains lui donnèrent l'épithète de *talaris*. «Ce vêtement, dit Victor Gay, faisait partie

(1) Didron, *Annales archéologiques*, VII, p. 145.

du costume romain. Il servit longtemps à faire reconnaître parmi les laïques les personnes de famille noble, jusqu'à l'époque où Aurélien, comme nous l'apprend Vopiscus, son biographe, en permit indistinctement l'usage au peuple romain. Cela s'entend des longues tuniques de lin, dont les tissus se fabriquaient en Afrique et surtout en Égypte ; car la noblesse, sous ce vêtement, se distingua toujours par le choix d'étoffes plus riches et en couvrant l'aube d'une ou plusieurs rangées de bordures de franges et de passements, de pourpre ou d'or. Il était donc bien naturel que cette tunique, à laquelle le peuple était habitué, et que son ampleur et sa simplicité rendaient convenable à la célébration du culte chrétien, fût choisie par l'Église pour les fonctions civiles et sacrées de ses ministres (1). »

L'aube était portée dans les fonctions sacrées par les évêques, les prêtres et tous les ministres inférieurs. Il paraît même assez probable qu'en certains endroits les évêques et les prêtres s'en servirent dans la vie privée. On lui donna, pendant quelque temps, le nom de *camisia* (*chemise*). La forme de l'aube n'a pas varié beaucoup dans le cours des siècles; il n'y a eu de changement que dans le plus ou moins de longueur, ou dans la nature et la richesse des parements dont on l'a ornée à partir du VIIIe siècle.

La ceinture, en latin *baltheus* ou *zona*, est aussi ancienne que l'aube, car elle servait à serrer celle-ci autour du corps, de peur qu'elle ne retombât sur les pieds ou ne traînât par terre. La ceinture était assez large et richement ornée, surtout depuis la fin du VIIe siècle.

6° L'*amict*, que les anciens appellent aussi *superhumerale*, *anaboladium* et *anabolagium*, est une pièce de toile dont les prêtres et les ministres se servent pour se couvrir le cou. L'origine de ce vêtement ne nous est pas bien connue. Il est certain qu'il était en usage vers la fin du VIIIe siècle ; on l'employa quelquefois comme capuchon. Dès le Xe siècle, on commença à l'enrichir de broderies.

(1) Art. de VICTOR GAY, intitulé : *Vêtements sacerdotaux*, dans les *Annales archéologiques* de DIDRON, VI, p. 163.

7° Le *colobium*, la *dalmatique* et la *tunicelle* étaient les vêtements sacrés propres aux diacres et aux sous-diacres. Pendant les trois premiers siècles, les diacres portaient le *colobium* (du grec κολοβος, *écourté*, *raccourci*), appelé aussi *levitonarium*, c'est-à-dire l'ornement propre aux lévites. C'était une tunique longue et étroite, ordinairement sans manches, ornée quelquefois de bandes de pourpre (*clavi*) et de *calliculae* (voyez ci-dessus, p. 93).

Au commencement du IVe siècle, le pape saint Silvestre remplaça le colobium par la dalmatique. *Hic constituit*, dit Anastase, *ut diaconi dalmatica uterentur in ecclesia.* « La dalmatique ou *robe dalmate* était, dit Rich, une longue blouse faite de laine de Dalmatie. Elle allait jusqu'aux pieds, était décorée de bandes de pourpre qui descendaient sur le devant, et avait deux manches fort longues et fort amples, qui couvraient tout le bras jusqu'aux poignets. » *Dict. des antiquités romaines*, p. 220. Cet ornement sacré fut d'abord réservé aux diacres de l'église de Rome ; peu à peu cependant les Souverains Pontifes l'accordèrent, comme une distinction et une récompense, aux diacres d'autres diocèses ; et, dès le VIe siècle, l'usage en devint général dans toutes les églises. Pendant la période latine la dalmatique conserva une très grande simplicité ; ce ne fut que dans les siècles suivants qu'on l'orna de ces riches orfrois dont nous aurons occasion de parler plus tard.

La dalmatique a été, dès les premiers siècles, un des ornements dont le Souverain Pontife et les évêques se revêtaient sous la chasuble, lorsqu'ils célébraient solennellement les saints Mystères ; et ils la portent encore aujourd'hui en officiant pontificalement.

Il paraît assez probable que, jusqu'au VIIe siècle, les sous-diacres de l'église d'Occident n'étaient vêtus que de l'aube, de la ceinture et de l'amict. C'est à cette époque qu'il faut placer l'introduction de la petite tunique des sous-diacres appelée *tunicelle*, *tunicella*, et quelquefois aussi *subtile*, sans doute parce qu'elle était faite d'une étoffe légère. La tunicelle était beaucoup moins ornée que la dalmatique ; elle était plus étroite et avait les manches moins larges.

Plus tard la forme de la tunicelle se rapprocha peu à peu de celle de la dalmatique, et finit par se confondre entièrement avec elle.

6. **Étoffes ou tissus.** Pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, les habillements ordinaires des Romains étaient de toile ou, plus souvent encore, de laine blanche. Les étoffes de soie étaient, pour ainsi dire, inconnues dans toute l'étendue de l'empire romain. On tirait celles-ci de l'Orient en les payant au poids de l'or (1). Introduites sous les empereurs, elles demeurèrent rares au moins jusqu'au milieu du IVe siècle. Aussi, aux temps des persécutions, l'Église n'eut-elle communément que des ornements sacrés en toile ou en laine. C'est au commencement du IVe siècle que l'emploi des tissus de soie pour les vêtements liturgiques se généralisa, au point que le Souverain Pontife saint Silvestre se vit obligé de défendre qu'on s'en servît pour les linges appelés *corporaux* (2). « Il ordonna, dit Anastase, que le sacrifice de l'autel serait offert, non pas sur un tissu de soie ou quelque autre étoffe teinte, mais sur de la toile faite de lin terrestre, de même que le Corps de Notre-Seigneur fut enseveli dans une linceul blanc (3). »

Peu de temps après Constantin la richesse des ornements sacrés de tout genre devint remarquable. Les plus précieux de ces vêtements étaient en soie et ornés de sujets religieux ou de figures symboliques et fantastiques. Nous savons par le témoignage d'Astérius, évêque d'Amasée à la fin du IVe siècle, que, déjà de son temps, l'art de couvrir de broderies les habillements profanes, ou de produire des dessins dans les tissus avec la trame de diverses couleurs avait ac-

(1) Ὁλοσηρικα ὁμοια τῷ χρυσῷ, dit la *Lex Rhodia*, c'est-à-dire : *L'étoffe de soie a le prix de l'or.*

(2) On appelle *corporal*, en latin *corporale* ou *palla corporalis*, le linge qu'on étend sur l'autel pour y déposer les saintes Espèces.

(3) « Constituit ut sacrificium altaris non in serico, neque in panno tincto celebraretur, nisi tantum in linteo ex terreno lino procreato, sicut Corpus Domini nostri Jesu Christi in sindone lintea munda sepultum fuit. » *De vitis Pont.*, nº 35.

quis une grande perfection. Autant que ses ressources le permettaient, l'Église mit à contribution le talent des artistes, brodeurs et tisserands, pour rehausser, par leurs œuvres, l'éclat des cérémonies sacrées. Voici, en quels termes, Astérius s'élève contre le luxe outré de son époque : « On est avide, dit-il, d'avoir pour soi, pour sa femme et ses enfants des vêtements ornés d'animaux, de fleurs et de figures sans nombre... De sorte que, quand les riches viennent à se produire en public avec ces vêtements, ils ressemblent à des surfaces couvertes de peintures. Et il arrive quelquefois que les enfants se rassemblent, les montrent au doigt en riant, et leur laissent à peine un moment de répit. On voit là des lions, des panthères, des ours, des taureaux, des chiens, des forêts, des rochers, des chasseurs, et tout ce que les peintres savent copier dans la nature. Ce n'était donc pas assez d'orner ainsi les murailles ; il fallait animer les tuniques mêmes ainsi que les manteaux qui les couvrent. Ceux et celles qui ont plus de religion parmi les riches suggèrent aux artistes des sujets tirés de l'histoire évangélique, et font représenter Notre Seigneur Jésus-Christ au milieu de ses disciples, ou bien ses divers miracles, les noces de Cana avec les amphores, le paralytique portant son lit sur les épaules, l'aveugle guéri par un peu de boue, l'hémorrhoïsse touchant la frange des vêtements du Sauveur, Madeleine aux pieds du Sauveur, Lazare sortant du sépulcre ; et ils se figurent en cela faire une œuvre pie et se couvrir d'habits agréables à Dieu ! » *Ie Homélie.*

Lorsque, au VIe siècle, sous l'empereur Justinien, la culture du ver à soie eut été introduite à Constantinople et en Grèce, et un peu plus tard en Espagne, l'usage des tissus de soie devint plus commun tant pour les vêtements sacrés que pour les habits ordinaires. Cependant, bien longtemps encore après cette époque, on rechercha en Europe les tissus orientaux ; ce ne fut qu'au XIIIe siècle que l'Orient cessa de fournir ses produits à l'Occident.

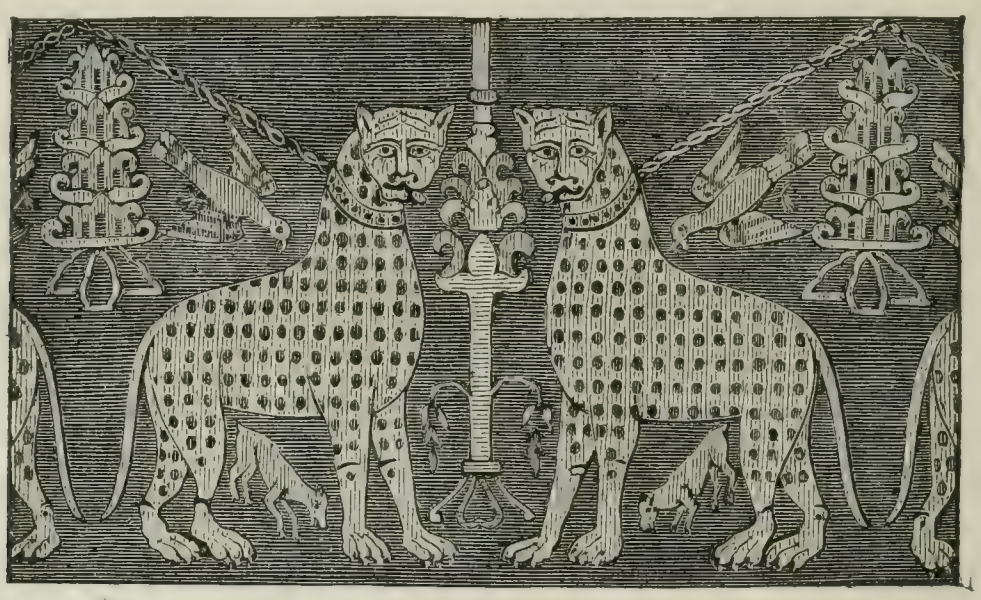
Plusieurs espèces de tissus portent des noms qui indiquent clairement leur origine asiatique ou africaine. Le *damas*, la

lévantine, l'*orfroi* (*auriphrygium*, dérivé de *aurum Phrygiae*), les *vela alexandrina* et *tyria*, les *panni alexandrini* et les *serica africana* sont de ce nombre. Quelques-unes de ces étoffes contenaient, en plus ou moins grande quantité, des fils ou des lamelles d'or ; on leur donnait le nom de *chrysoclavum*, *auroclavum* ou *fundatum*. D'autres se distinguaient par les couleurs les plus éclatantes et les dessins les plus variés. C'est dans la grande variété de ces couleurs et de ces dessins qu'il faut chercher la raison des différents noms employés pour désigner ces tissus. Les uns sont appelés *vela alba* (blancs), *de blatthin* (pourpres ou écarlates), *rubea alythina* (rouges véritables), *auro texta* (tissus d'or), *candida margaritis ornata* (blancs et enrichis de perles), ou en grec πρασινοροδινα ou κοκκοπρασινα, πρασινοτριβλαττα, c'est-à-dire *verts et roses* ou *verts et écarlates*; les autres portent les noms de *vela habentia historiam leonum*, *tigrium*, *elephantum*, *pavonum*, *gryphorum* (1), *aquilarum*, ou simplement celui de *leonata*, *pavonata*, *cum leonibus*, *cum gryphis*, *cum rosis*, *arboribus et hominum effigiebus*, d'après qu'ils sont ornés des figures de ces différents objets. Outre l'aigle et le paon, les oiseaux qui se voient fréquemment dans les tissus anciens sont le cygne, le canard, le faisan et l'hirondelle. Les végétaux sont aussi souvent représentés. En un mot, l'on peut dire que toute la nature, animée et inanimée, réelle et fantastique, a été reproduite sur ces tissus. Chose remarquable, sur quelques étoffes anciennes on trouve des cœurs, des carreaux, des piques et des trèfles entièrement semblables à ceux de nos cartes à jouer.

Plusieurs tissus fabriqués en Orient portent des inscriptions en lettres arabes, indiquant clairement leur provenance byzantine.

(1) La figure du paon est une de celles que l'on a aimé à multiplier davantage sur les anciens tissus. Constantin Porphyrogénète nous apprend que les grands personnages de la cour de Byzance devaient porter, à la fête de Noël, des vêtements ornés de figures de paons. Le griffon, *gryphus*, qui est un animal fabuleux ayant le corps d'un quadrupède et la tête d'un aigle, était aussi représenté fort souvent. Anastase mentionne un grand nombre d'étoffes ornées de figures de paons et de griffons.

Nous donnons ci-dessous le dessin d'un tissu oriental que l'on pourrait désigner sous le nom de *velum* ou *vestis habens historiam arboris cum leopardis et avibus, (sive aquilis)* etc.

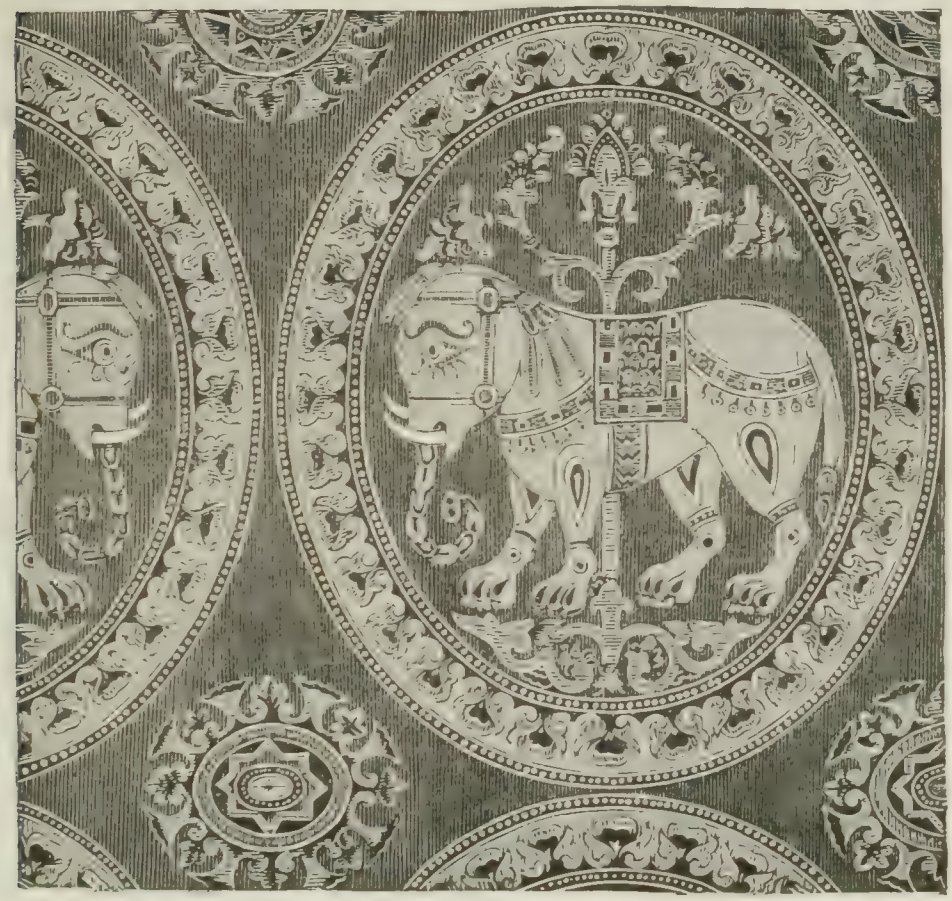


Étoffe dite de Saint-Mesme, à Chinon (Indre-et-Loire).

Le fond de l'étoffe est bleu; les léopards, les petits quadrupèdes, les oiseaux, l'arbre et les chaînes sont alternativement blancs avec taches rouges, et jaunes avec taches vertes, comme on peut le voir sur la XIIIe planche du tome II des *Mélanges d'archéologie* des pères Cahier et Martin, où l'étoffe de Chinon est reproduite par le procédé chromolithographique. Le végétal qui se trouve entre les deux léopards affrontés est l'arbre sacré, connu chez les Orientaux sous le nom de *Hom*, les oiseaux sont des aigles ; les petits quadrupèdes qui se jouent sous les léopards ont été pris par les uns pour des lièvres, par les autres pour des animaux carnassiers. Les deux masses en forme de tours, auxquelles viennent aboutir les chaînes passées au cou des léopards, représentent des autels de feu, nommés *pyrées*. Tous ces emblèmes sont empruntés à la religion de Zoroastre, et démontrent que ce tissu est de provenance orientale.

Lorsqu'en 1843, on ouvrit la châsse du trésor d'Aix-la-Chapelle renfermant les ossements de Charlemagne, on y trouva deux étoffes anciennes, en soie, très remarquables.

L'une des deux, d'un brun foncé et de petite dimension, porte des aigles, des lièvres et des végétaux. L'autre, dont nous reproduisons ci-dessous le dessin, a environ trois mètres de longueur et deux de largeur. Sur un fond de couleur rouge très éclatante sont disposés des cartouches ou médaillons

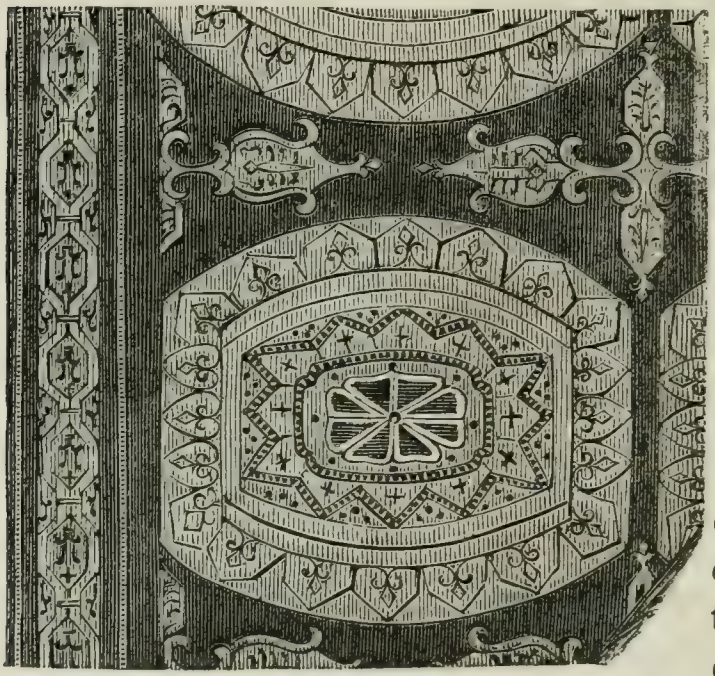


Étoffe ancienne, trouvée dans la châsse de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle.

(orbiculi, rotae, scutellae), au centre desquels se trouvent des éléphants jaunes à trompe verdâtre. Leur bordure, également de couleur jaune, est ornée de feuillages verts et bleus. Des disques ovales, composés de feuillages de différentes couleurs, remplissent les intervalles qui les séparent. Une inscription grecque tissée dans l'étoffe, à l'un des angles, mentionne le nom d'un Michel, primicier de la chambre impériale, qui sans doute avait commandé l'étoffe. Il est probable que ce tissu remonte au IXe siècle(1).

(1) On trouve des gravures coloriées des étoffes de la châsse de Charlemagne dans les *Mélanges d'archéologie*, II, pl. 9, 10 et 11 ; et III, pl. 16.

La châsse de Saint-Lambert, à Liége, renferme aussi deux tissus anciens. Le premier est en soie et semble dater du IXe ou du Xe siècle. Le fond de l'étoffe est d'un rouge cinabre foncé, et les figures d'un jaune vif. Le dessin est formé par des cercles, dans lesquels se trouvent des animaux fantastiques, placés dos à dos et tournant la tête pour se regarder. Le second tissu, dont nous donnons ci-contre le dessin, est en soie très fine et orné d'une bordure et de franges. Sur un fond, de couleur pourpre, sont dessinées, en différentes couleurs, des figures géométriques dont la forme se rapproche de l'hexagone. Les intervalles qui existent entre ces figures sont remplis par un ornement à feuillage. On attribue cette étoffe au XIe ou au XIIe siècle.



Étoffe ancienne, trouvée dans la châsse de Saint-Lambert, à Liége.

On aurait tort de chercher du symbolisme chrétien dans les représentations si variées qu'on rencontre sur les anciens tissus. Il ne faut y voir ordinairement qu'un produit de l'imagination des artistes orientaux qui confectionnaient les étoffes. «Je vois ici plus d'un lecteur, dit à ce sujet le P. Cahier, fort scandalisé d'apercevoir dans l'église des éléphants, lions, aigles, griffons, licornes, canards, paons, etc., et se demandant ce que tous ces animaux avaient affaire avec le lieu saint; je réponds à cela que l'Église n'empêche personne de faire mieux, et que de longue main les Papes adoucissaient ce qu'il peut y avoir de profane dans ces figures un peu séculières, en les faisant accompagner de scènes bibliques

brodées, au moyen desquelles la forme emportait le fond (1). »
Aussi voyons-nous que, dès le IVe siècle, l'Église introduisit l'usage de représenter, sur les tissus employés dans les cérémonies sacrées, des sujets religieux ordinairement empruntés à l'ancien et au nouveau Testament, ou à l'histoire des saints. On y trouve, entre autres, Samson terrassant le lion, Daniel dans la fosse aux lions, l'Annonciation et tous les mystères de la vie du Sauveur, l'Assomption et le Couronnement de la sainte Vierge. Anastase désigne ces ornements sous le nom de *velum* ou *vestis habens historiam Danielis, Nativitatis et Resurrectionis, Dei Genitricis.*

Une étoffe à sujets chrétiens a été découverte, il y a quelques années, dans la châsse des saintes Herlinde et Relinde, conservée à l'église de Maeseyck. Sur un fond de couleur pourpre sont tissées des figures assises avec l'inscription, en lettres majuscules : REX DAVID. Des broderies en or rehaussent l'éclat de cette étoffe, qui aurait fait partie d'une chasuble et daterait du VIIIe siècle, si l'on pouvait en croire une ancienne inscription sur parchemin trouvée dans la châsse. Nous eussions beaucoup désiré de faire connaître cette précieuse étoffe en en publiant une gravure ; mais cela nous a été impossible, vu que l'étoffe a été replacée dans la châsse sans qu'on en ait pris un dessin.

Le plus souvent, les sujets chrétiens étaient reproduits au moyen de broderies, où abondaient l'or, la soie et les perles, surtout à partir du VIe siècle, époque à laquelle Constantinople ou Byzance obtint ses fabriques de soie ; d'autres fois cependant on les produisait par l'agencement des couleurs de la trame. Elles étaient communément encadrées dans des cercles, des ellipses, des rectangles, des hexagones ou des octogones *(vestes circumrotatae et scutellatae)*, ou bien aussi, quoique rarement, juxtaposées sur des bandes de diverses couleurs.

On plaçait quelquefois sur les étoffes les portraits des donateurs, et souvent des inscriptions indiquant la fabrique qui les avait produites.

(1) *Mélanges d'archéologie*, II, p. 104.

Les tissus précieux que nous venons de décrire servaient à différents usages. Dès les premiers siècles, on décora les vêtements en laine blanche des prêtres et des diacres de bordures de pourpre ou de toute autre couleur éclatante; ces bordures furent remplacées dans la suite, sur les vêtements de prix, par des orfrois ou des *praetextae* de soie. Ce ne fut que plus tard, comme nous l'avons déjà dit, qu'on employa pour les vêtements eux-mêmes des étoffes de couleurs diverses.

Les basiliques des premiers siècles, celles mêmes qui furent construites par Constantin et ses successeurs, présentaient une grande simplicité dans leur décoration extérieure. A l'intérieur aussi l'ornementation architectonique leur faisait défaut; on s'efforça de dissimuler ce dénûment en plaçant des mosaïques à fond d'or dans l'abside et à l'arc triomphal. Mais la richesse de ces parties contrastait, surtout aux grands jours de fête, avec les parois non ornées de la basilique; on y suppléa en couvrant de tissus précieux les murs de l'abside sous les fenêtres, à l'endroit où se trouvait ordinairement la chaire de l'évêque; les cancels eurent leurs *vela dorsalia;* et, à partir du VIe siècle, les colonnes mêmes et toutes les murailles étaient couvertes de tentures non moins précieuses, auxquelles on donna le nom de *tegumenta* et *vestes ecclesiae.* Les courtines du *ciborium* consistaient également en des tissus riches de soie (1).

Les étoffes précieuses avaient encore un autre usage. Avant d'être placés dans les châsses, les ossements des saints étaient entourés de peaux de chamois et enveloppés des tissus les plus riches en lin, en soie et en or. La plupart des étoffes anciennes qui ont été conservées jusqu'à nos jours, par exemple celles d'Aix-la-Chapelle, de Liége et de Maeseyck, que nous avons décrites ci-dessus, ont été retirées de châsses de saints. La châsse de saint Servais, à Maestricht renferme aussi des tissus très remarquables. Voici ce que

(1) A la page 196 nous avons reproduit un passage d'Anastase contenant la description de tentures de *ciborium.* Voyez aussi la gravure de la p. 195.

nous lisons au sujet de son contenu dans le *Beffroi* (I, p. 353) : « Les précieux restes étaient enveloppés de draps de soie et de peaux de chamois. Un des paquets, accompagné d'une plaque de plomb portant une inscription du XIe siècle, renfermait une partie des *pontificalia* de saint Servais, parmi lesquels un morceau de soie précieuse de couleur pourpre, probablement la chasuble du saint. Au milieu des grands cercles qui ornent cette étoffe on voit deux figures de guerriers revêtus de manteaux et ayant une lance et un bouclier à la main, posés debout sur une colonne qui se termine par une tête d'animal. A chaque côté de la colonne se trouve un génie tenant une corne, et plus bas deux hommes presque nus, amenant chacun un bœuf par une corde. Les caractères de cette étoffe indiquent qu'elle remonte au IVe siècle, et qu'elle a été fabriquée par des artisans de Byzance. Nous mentionnerons encore des morceaux de vêtements blancs et les sandales en cuir du saint. Dans un autre paquet contenant les cendres de saint Servais se trouvait une pièce de *byssus*(1) travaillée à l'aiguille, avec de grandes roues et des figures d'oiseaux, au milieu desquelles se trouve l'arbre de vie. Les reliques de saint Martin, accompagnées d'une inscription sur plomb du VIIIe ou du IXe siècle, étaient enveloppées de deux étoffes, l'une en soie pourpre impérial ornée d'un diaprage de grandes roues renfermant des plantes, et entourée d'une bordure ornée de grandes figures de lions; l'autre en lin blanc brodée à l'aiguille avec des lions et des oiseaux. »

L'art de fabriquer des tissus est resté stationnaire pendant plusieurs siècles, de sorte qu'il est difficile de déterminer, par la seule inspection d'une étoffe, l'époque où elle a été fabriquée. Tous les tissus orientaux portent le nom générique de *pallia transmarina* ou *pallia saracenorum*.

Quant à l'emploi des broderies dans les premiers siècles, il nous reste à faire remarquer qu'il est très probable que, dès le VIe et le VIIe siècle, la plupart des sujets religieux étaient reproduits sur les ornements par la broderie et non

(1) On appelle *byssus* une étoffe de lin très blanche et très fine.

pas par la trame de l'étoffe. C'est ce qui paraît résulter des descriptions détaillées qu'Anastase nous fait de ces objets. Aussi voyons-nous que l'art du brodeur fut introduit dans l'Europe occidentale dès le VIIe siècle; et nous savons par l'histoire qu'il s'éleva vers ce temps à une très grande prospérité dans les Iles Britanniques, où il ne cessa de fleurir pendant les siècles suivants.

7. **Diptyques.** « Les diptyques (profanes), dit Labarte, remontent à une haute antiquité. Dans l'origine ils étaient formés de deux petites tablettes de bois ou d'ivoire se repliant l'une sur l'autre et dont l'intérieur présentait une tablette renfoncée enduite de cire sur laquelle on écrivait. De là le nom de διπτυχα (1) et de *pugillares* qu'on leur donna, le premier à cause de leur double pli, le second en considération de leur petitesse, qui permettait de les renfermer dans la main. Ces tablettes étaient entourées de fils de lin sur lesquels on coulait de la cire que l'on imprimait d'un cachet. Elles servirent dès lors aux missives secrètes. Lorsqu'on eut ajouté d'autres feuilles à ces tablettes, elles prirent, suivant le nombre des plis, le nom de τριπτυχα, πενταπτυχα, etc. Les diptyques reçurent bientôt une destination plus intéressante. Au temps des empereurs, les consuls et les questeurs, pour consacrer le souvenir de leur élévation, envoyaient à leurs amis, ainsi qu'aux personnages d'un haut rang dont ils avaient obtenu les suffrages, et aux gouverneurs des provinces des diptyques d'ivoire dont les parties extérieures étaient sculptées en bas-relief. On y traçait ordinairement l'image du consul revêtu de tous les ornements de sa dignité, et tenant d'une main la *mappa circensis*, rouleau d'étoffe qu'il jetait dans l'arène pour donner le signal des jeux, et de l'autre le *scipio* ou sceptre consulaire qui était surmonté des figures des empéreurs régnants; on y voyait suivre assez souvent, dans le bas du tableau, une représentation des jeux du cirque dont

(1) Ce mot est dérivé de δις, *deux fois*, et πτυχη, *pli*, *tablette*, c'est-à-dire *objet plié en deux*. Les mots *triptyque*, *pentaptyque* et *polyptyque*, dérivés de la même racine πτυχη, signifient des objets composés de trois, cinq ou un plus grand nombre de plis ou tablettes.

le consul avait gratifié le peuple lors de son installation. Les noms du consul et ses titres se trouvaient ordinairement inscrits au haut des tableaux... Une loi du code Théodosien (*lex* XI, *tit.* XI), de l'année 384, interdit à tout autre qu'aux consuls ordinaires de donner des diptyques d'ivoire (1).

Dès son origine, l'Église chrétienne eut des diptyques (2). C'étaient des tablettes ou des catalogues sur lesquels on inscrivait certains noms pour en conserver le souvenir, et les lire, du moins en partie, dans les réunions sacrées des fidèles. Il y avait plusieurs classes de diptyques : ceux des *baptisés*, où l'on inscrivait les néophytes ; ceux des *vivants*, qui recevaient les noms du Souverain Pontife régnant, des évêques, des prêtres, des empereurs, des rois, des princes et des bienfaiteurs de l'Église ; ceux des *saints*, dans lesquels on mentionnait les personnes qui avaient illustré l'Église par le martyre ou une grande sainteté de vie ; enfin ceux des *défunts*, où se trouvaient les noms des évêques, des prêtres, des clercs et des simples fidèles décédés qu'on recommandait aux prières de la communauté chrétienne.

Les noms étaient inscrits sur les deux faces intérieures du diptyque : d'un côté les noms des vivants, de l'autre ceux des morts. Mais comme ces faces ne pouvaient contenir qu'un nombre très restreint de noms, on inséra, entre les deux tablettes, des feuillets de parchemin.

Les tablettes des diptyques les plus anciens ont ordinairement en longueur le double ou le triple de leur largeur (voyez la gravure de la page 245). Dans les diptyques plus récents leur forme se rapproche du carré.

Pendant les premiers siècles, l'Église chrétienne se servit souvent des riches diptyques consulaires pour y inscrire et renfermer ses catalogues sacrés ; elle fit cependant, déjà à cette époque, confectionner aussi pour son usage des tablettes ornées de symboles exclusivement chrétiens. On peut donc, sous le rapport de l'origine, distinguer deux espèces

(1) *Histoire des arts industriels*, I, p. 195.

(2) La liturgie de saint Marc et celle de saint Denis l'Aréopagite font mention des diptyques. Voyez Goar, *Euchologion*, p. 143.

de diptypes sacrés : les diptyques consulaires convertis en ecclésiastiques, et les diptyques purement ecclésiastiques.

Il existe encore de nos jours un bon nombre de diptyques consulaires transformés en diptyques ecclésiastiques. On en trouve un catalogue exact dans l'*Histoire des arts industriels* de Labarte, I, pp. 198-205. Ils datent des IVe, Ve et VIe siècles.

On conservait autrefois deux de ces diptyques à Liége, l'un à la collégiale de Saint-Martin, l'autre à la cathédrale de Saint-Lambert. Le premier, qui date de l'année 449, représente le consul Flavius Astyrius, assis sur la chaise curule, tenant d'une main le *scipio* et de l'autre la *mappa circensis*, et ayant un licteur à chaque côté; les bustes de l'empereur et de l'impératrice que l'on voit souvent dans la partie supérieure du diptyque, et les jeux du cirque qui occupent ordinairement le bas font complètement défaut. La première feuille est entièrement perdue, la seconde est conservée dans le musée de Darmstadt. Le diptyque appartenant à la cathédrale de Saint-Lambert et connu sous le nom de *diptyque de Liége*, *diptychon Leodiense*, est de Flavius Anastasius, devenu consul d'Orient en 517. Le consul y figure avec les attributs et les accessoires ordinaires énumérés ci-dessus, p. 242. Un des feuillets est perdu, l'autre a passé dans la *Kunstkammer* de Berlin. En 1659, on distinguait encore, au revers de la première feuille, un catalogue des saints, distribué sur quarante-deux lignes. La plupart des noms étaient ceux que l'on récite aujourd'hui dans le *Communicantes* du canon de la messe (1).

Les diptyques purement ecclésiastiques étaient en ivoire ou en métal. Ils avaient leurs faces extérieures ornées de sculptures ou de ciselures représentant le Christ et la sainte Vierge, des scènes empruntées à l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament, ou des symboles chrétiens.

(1) Le diptyque de Saint-Martin a été publié par Gori, *Thesaurus veterum diptychorum*, II, p. 105, pl. XVIII ; et Wiltheim, *Appendix ad diptychon Leodiense*, Liége 1660, pp. 2 et 3 ; et celui de Saint Lambert par Wiltheim, *Diptychon Leodiense*, Liége 1659 ; Gori, ouv. cité, I, pp. 1 et 263 ; et Salig, *De diptychis veterum*, p. 1. La bibliothèque impériale de Paris conserve un diptyque du même consul Flavius Anastasius, entièrement semblable à celui de Liége ; il a été reproduit par Labarte, *Hist. des arts industriels*, pl. III.

Voici le premier feuillet d'un diptyque sacré, en ivoire, qui remonte pour le moins au VIIIe siècle. Il a 30 centimètres

Premier feuillet d'un diptyque, en ivoire, du VIIIe siècle, provenant de l'église de Genoels-Elderen (Limbourg belge).

N. B. Notre gravure reproduit le diptyque tel qu'il est exposé en ce moment au Musée de Bruxelles. Les coins A et B ont été transposés, de sorte qu'on doit lire l'inscription en commençant par le coin B : † VBI DNS AM ; ensuite continuer à la ligne horizontale supérieure : BVLABIT SVPER ASPIDEM ET BASILISCVM ET CON ; puis reprendre le coin A : CVLCABIT LEONEM, et finir par : ET DRACONEM. Plusieurs lettres sont liées et inscrites les unes dans les autres.

de hauteur sur 18 de largeur, et appartenait autrefois à l'église de Genoels-Elderen, d'où il a passé dans le Musée royal d'antiquités (à la porte de Hal) de Bruxelles. Aux pieds du Christ, qui est imberbe et placé entre deux anges, on voit un aspic, un basilic, un lion et un dragon. C'est la traduction du verset du Psalmiste : *Vous marcherez sur l'aspic et le basilic, et vous foulerez aux pieds le lion et le dragon.* La scène est entourée de la légende : ✝ VBI DNS (*Dominus*) AMBVLABIT SVPER ASPIDEM ET BASILISCVM ET CONCVLCABIT LEONE ET DRACONEM. — Sur le second feuillet on a figuré l'Annonciation et la Visitation de la sainte Vierge.

La cathédrale de Tournai possède aussi un diptyque, en ivoire, très remarquable, qui date du VIIIe ou du IXe siècle. Sur le premier feuillet on voit le crucifiement et la glorification du Christ, sur le second saint Nicaise entre deux saints.

Lorsque l'usage de lire les diptyques aux offices sacrés fut tombé en désuétude, on en utilisa les tablettes sculptées ou ciselées pour la couverture des livres sacrés. C'est pour cette raison qu'on donne souvent le nom de *diptyques* à d'anciennes couvertures d'évangéliaire, lors même qu'elles ne proviennent pas d'un diptyque proprement dit, mais ont été sculptées spécialement pour décorer la reliure d'un livre.

8. **Evangéliaires.** L'Église a toujours professé, pour les saints Évangiles, un grand respect qui, aux premiers siècles, se manifesta de plusieurs manières.

D'abord, les évêques et les prêtres mirent un soin particulier pour en conserver le texte dans toute sa pureté; et, à cet effet, ils en firent souvent des copies de leur propre main. Ce fait nous est attesté pour saint Pamphile, Eusèbe et saint Jérôme (1). Il nous reste encore aujourd'hui plusieurs manuscrits grecs et syriaques portant les souscriptions placées par les deux premiers à la fin des exemplaires corrigés et collationnés par leurs soins. En voici quelques-unes : *Corrigendo accurate ego Eusebius correxi, Pamphilo collationem instituente; — Pamphilus et Eusebius sedulo correxerunt; — manu propria sua Pamphilus et Eusebius correxerunt; —*

(1) Voyez saint Jérôme, *De viris illustribus*, ch. 75 et 81, et *Ep.* VI.

iterum manu nostra nosmet Pamphilus et Eusebius correximus. Vers le milieu du IVe siècle, saint Hilaire de Poitiers, et, deux siècles plus tard, saint Victor, évêque de Capoue, transcrivirent les Évangiles de leur propre main.

Ensuite, les chrétiens, surtout à partir du temps de saint Jérôme (1), ornèrent le plus richement possible le livre des Évangiles. Cette richesse se faisait remarquer tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du volume.

Souvent le texte sacré était écrit en lettres d'or sur des membranes teintes en pourpre. L'usage d'écrire ainsi les livres les plus précieux existait déjà au IVe siècle. Saint Jérôme, en parlant du luxe qu'on mettait dans ces copies, s'exprime de la manière suivante : « Les parchemins sont teints en pourpre ; l'or est liquéfié pour former des lettres, et les volumes sont revêtus de pierreries » *Ep.* XXII. Saint Éphrem rapporte que les moines occupaient leurs loisirs à teindre les parchemins qui devaient recevoir le texte sacré. Il existait autrefois, dans le trésor d'Aix-la-Chapelle, un évangéliaire écrit en lettres d'or sur des feuilles teintes en pourpre ; ce précieux manuscrit se trouve actuellement à Vienne. On voit aussi, à la bibliothèque de Trèves, des feuillets détachés d'un évangéliaire du même genre.

A l'extérieur, les livres des Évangiles étaient ornés avec une grande recherche ; l'or, l'argent, les émaux et les pierres précieuses se prodiguaient sur leurs couvertures, et, pendant longtemps, on les renferma dans des cassettes ou coffrets, *capsae*, richement travaillés. Saint Grégoire de Tours raconte que Childebert, roi de France au VIe siècle, revenant de l'Espagne, « rapporta, parmi ses trésors, des objets sacrés d'un grand prix, savoir : soixante calices, quinze patènes, vingt boîtes à évangéliaire ; le tout en or pur et orné de pierres précieuses. » *Hist. ecclés. des Francs*, liv. III, n. 10. Ces coffrets étaient, pour l'ordinaire, en lames d'argent, de vermeil ou même d'or, et richement semés de pierreries.

Les couvertures d'évangéliaire peuvent être divisées en deux

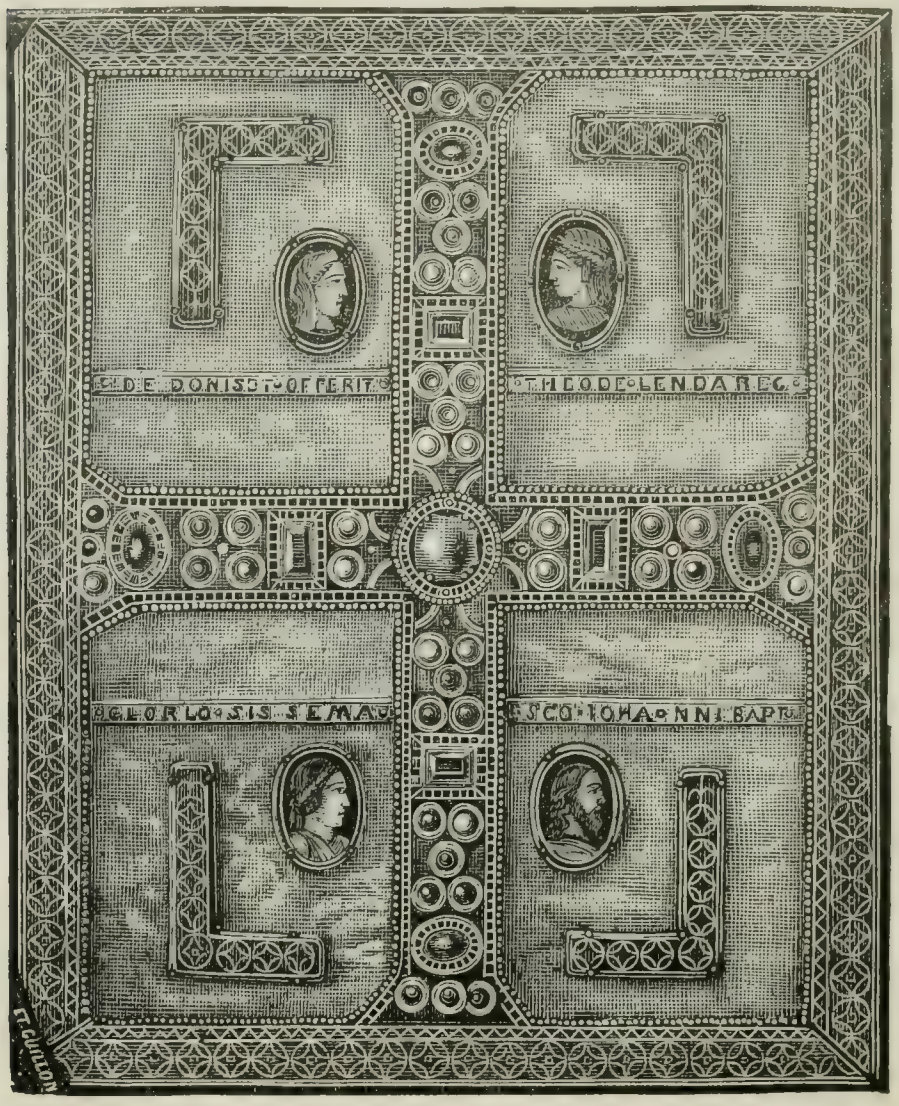
(1) Ce fut saint Jérôme qui, par ordre du pape saint Damase, réunit, pour la première fois, les quatre Évangiles en un seul volume. Avant ce temps chaque Évangile était transcrit dans un volume séparé.

classes : celles composées de lames d'or ou d'argent, et ornées d'émaux et de pierres précieuses, et celles en ivoire ciselé.

Parmi les premières, les unes étaient simples, sans figures, et même quelquefois dépourvues de toute ornementation artistique; les autres, au contraire, encadrées dans des bordures richement travaillées, étaient décorées d'émaux et de ciselures en relief, représentant des sujets religieux.

On pourra se former une idée des couvertures peu ornées par les gravures des pages 227 et 245. Dans la première, le diacre de l'évêque Maximien (fig. 4) et, dans la dernière, le Sauveur tiennent en main des livres dont la couverture, sans figures, est ornée de pierreries.

Voici un exemple de couverture riche :



Couverture d'évangéliaire, en or, au trésor de Monza.
(Commencement du VIIe siècle.)

Cette couverture est formée de deux ais, en or, entièrement semblables et mesurant 34 centimètres de hauteur sur 26 de largeur. Une croix pattée, munie de chatons d'or sertissant des pierres fines et des perles, occupe le centre de chacun des ais. Les quatre parties du champ comprises entre les bras de la croix sont ornées chacune d'un camée (1) placé dans l'angle d'un gamma grec Γ, droit ou renversé. Le gamma ainsi que la bordure extérieure sont formés de petits cercles d'or divisés intérieurement par des segments de cercle et cloisonnant des grenats rouge taillés en table. Trois des camées de chaque ais sont des pierres antiques. Le quatrième, en jaspe sanguin, est moderne; sur l'ais que reproduit notre gravure, il se trouve en bas à droite et porte la tête du Christ; sur l'autre il représente la sainte Vierge. Ces deux derniers camées ont été mis là, en 1773, pour remplacer des camées antiques qui avaient été volés.

Deux listels, courant parallèlement à la traverse horizontale de la croix, portent, sur l'ais supérieur, l'inscription : DE DONIS DI OFFERIT THEODELENDA REG. GLORIOSISSEMA SCO JOHANNI BAPT. ; qui se continue sur l'ais inférieur : IN BASELICA QVAM IPSA FVND. IN MODICIA PROPE PAL. SVVM, c'est-à-dire : *Des dons divins la très glorieuse reine Théodelinde offre* (cet objet) *à saint Jean Baptiste dans la basilique qu'elle a fondée à Monza, auprès de son palais.*

Cette couverture d'évangéliaire est un des rares monuments de l'orfévrerie du VIIe siècle parvenus jusqu'à nous. Elle fut donnée à l'église de Monza, près de Milan, par Théodelinde, reine de Goths, avec plusieurs autres pièces d'orfévrerie, dont quelques-unes, qui existent encore aujourd'hui, rendent le trésor de Monza un des plus remarquables de l'Italie.

Les sujets figurés sur les couvertures d'évangéliaire en ivoire et en métal étaient les mêmes que ceux des

(1) On donne à une pierre fine le nom de *camée* lorsqu'elle est gravée en relief, et celui d'*intaille* lorsqu'elle est gravée en creux.

diptyques. C'étaient des symboles ou, plus souvent encore, des scènes empruntées au nouveau Testament, et principalement à l'histoire de la vie et de la passion de Notre-Seigneur. Lorsque l'image du Sauveur occupe l'ais supérieur, on trouve régulièrement celle de la sainte Vierge sur l'ais inférieur.

Les couvertures en ivoire ont été conservées jusqu'à nos jours en beaucoup plus grand nombre que celles en métal précieux. Cependant on n'est pas en droit de conclure de ce fait qu'autrefois aussi les premières étaient plus répandues que les secondes. Car la plupart des couvertures en or et en argent ont été jetées au creuset pour employer à d'autres usages le métal provenant de leur fusion.

§ XII. — Monastères.

Pendant les premiers siècles de l'Église, les personnes qui voulaient se consacrer à la vie religieuse se retiraient ordinairement dans des lieux déserts, où elles vivaient sans avoir des relations avec le monde. On les nomme *anachorètes* (d'ἀνὰ *en haut*, et χωρέω, *je me rends*), *moines* (de μόνος, *seul*), *ermites* (d'ἔρημος, *désert*), *ascètes* (d'ἄσκησις, *exercice*), *solitaires* ou *pères du désert*. Ce fut en Egypte, et particulièrement dans les déserts de la haute Thébaïde, que la vie érémitique se répandit avec rapidité. Des grottes, creusées par la nature ou par la main de l'homme, servaient de retraite à ces religieux. L'Occident aussi eut de nombreux solitaires vivant dans des grottes isolées. Peu de ces grottes sont connues aujourd'hui, et celles qui le sont ont presque toutes perdu leur aspect primitif, car elles ont été transformées en devenant le noyau de célèbres monastères qui s'y sont développés pendant le moyen âge.

Saint Benoît, qui vivait au commencement du VIe siècle, fut en quelque sorte le père de la *vie commune* en Occident. C'est à partir de son époque que nous voyons la plupart des religieux se réunir en communauté et vivre à plusieurs sous un même toit. L'ordre de Saint-Benoît, né en Italie, passa

bientôt les Alpes ; les plus anciens monastères fondés dans l'Europe centrale et occidentale appartenaient à la famille bénédictine.

Nous ne connaissons guère le plan et les dispositions de ces abbayes primitives. Le premier document qui nous fournit des données positives à ce sujet est le plan de l'abbaye de Saint-Gall, exécuté vers l'année 820, dont nous parlerons au chapitre suivant. Il est probable que, dès le VIIe siècle, la disposition relative des édifices, dans les différents couvents, était à peu près la même que dans l'abbaye de Saint-Gall.

ARTICLE II.

STYLE BYZANTIN.

Le style byzantin doit son origine et son développement à plusieurs causes.

D'abord, le génie artistique, des Grecs, qui avait momentanément été paralysé par la domination romaine, se réveilla et prit de nouveau son essor après que Constantin eut, en 328, transporté à Byzance ou Constantinople le siége principal de l'Empire. La stabilité d'organisation politique du nouvel empire et la prospérité qui en fut la conséquence naturelle secondèrent sensiblement la renaissance des beaux-arts. Celle-ci cependant ne fut pas un retour aux formes anciennes. La grande restauration qui s'accomplissait par le christianisme fit sentir son action sur le génie grec et le modifia profondément, de même qu'elle transforma les mœurs et les institutions politiques du Bas-Empire.

Ensuite, les monuments de l'Asie-Mineure, de la Syrie et des contrées voisines exercèrent une influence considérable sur la forme des monuments byzantins. Les uns et les autres présentent souvent, surtout au IVe et au Ve siècle, le même aspect général par les dispositions de leurs façades et leurs couronnements en coupole. Les publications récentes

des monuments orientaux des premiers siècles montrent à l'évidence la vérité de notre assertion (1).

Enfin, l'emploi de la brique au lieu de la pierre dans les grandes contructions contribua puissamment à la formation du style byzantin. On ne trouve guère, aux environs de Constantinople, des gisements de pierre de grande dimension, tandis que les moëllons calcaires et surtout l'argile pour cuire les briques y sont très abondants. Les constructeurs byzantins furent donc conduits naturellement à faire des maçonneries en petit appareil régulier, d'autant plus que le développement rapide de l'Empire d'Orient, les obligeant à construire vite, ne leur permit pas de demander aux pays voisins des pierres de grande dimension. Or, «la brique, comme l'observe très justement de Dartein, lorsqu'elle forme l'élément principal des constructions, exerce une très grande influence sur l'architecture, à cause de ses formes régulières et invariables, et des exigences de sa mise en œuvre. Elle facilite la construction des arcs et des voûtes et, en substituant des arcs aux architraves ainsi qu'aux linteaux des portes et des fenêtres, elle remplace la ligne droite par la ligne courbe. Elle donne lieu pour les corniches à des formes spéciales. Enfin la multiplicité des joints exige, pour prévenir l'effet des tassements dans les murs élevés, que des arcs de décharge soient espacés sur leur hauteur; de là l'origine des grandes arcatures réunissant de vigoureux piliers et bouchées par un mur faisant simplement office de cloison. Ces divers effets, qui résultent pour le caractère de l'architecture d'un emploi judicieux de la brique, ont été réalisés au plus haut degré dans les constructions de style byzantin. » *Etude sur l'architecture lombarde*, Ire partie, p. 31.

Nous étudierons les caractères distinctifs du style byzantin : 1° dans le plan et la disposition des églises ; 2° dans le système de construction; et 3° dans la décoration des édifices.

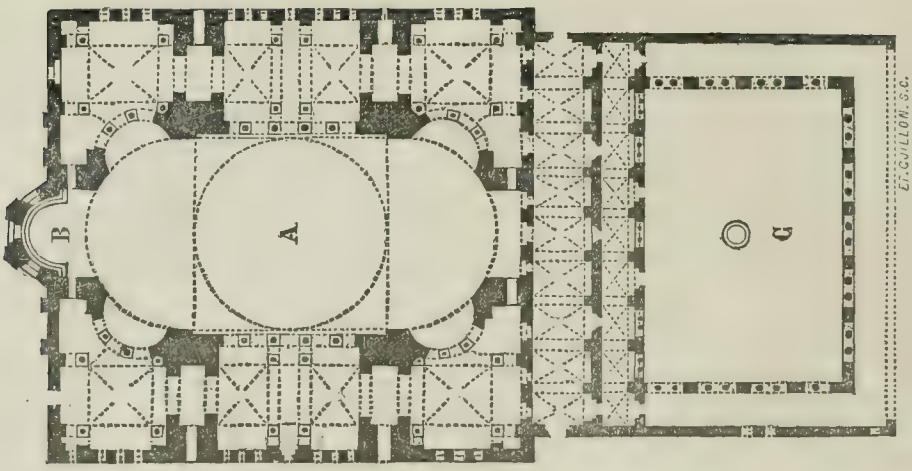
(1) Voyez entre autres Melchior de Vogué, *Architecture civile et religieuse de la Syrie centrale.*

§ 1. — Plan et disposition des églises byzantines.

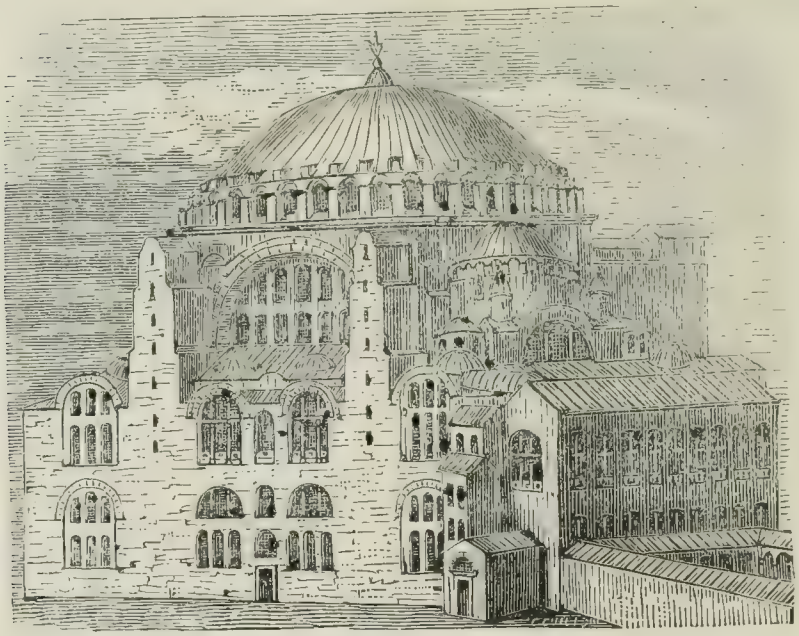
Les églises byzantines présentent, dans leur plan et leur disposition, trois types distincts : 1° la basilique couverte en charpente, semblable à la basilique du style latin en Occident ; 2° la rotonde ou église circulaire ; et 3° la basilique byzantine proprement dite, voûtée et surmontée d'une ou de plusieurs coupoles. — Le premier type, qui est celui des églises les plus anciennes, ne fut guère suivi qu'au IVe et au Ve siècle ; le second n'a été employé que très-rarement ; le troisième fut adopté généralement en Orient pour toutes les églises élevées à partir du VIe siècle. « Au point de vue de la disposition, dit de Dartein, ce dernier genre d'édifices est le seul qui présente un caractère original ; car la basilique byzantine couverte en charpente ressemble exactement à la basilique latine, et la rotonde byzantine n'offre de particulier que l'appropriation de quelques nouvelles formes de détail à un type déjà ancien. Au contraire, la basilique byzantine voûtée se distingue très nettement de tous les monuments des temps antérieurs par sa coupole sur pendentifs, élevée au milieu d'un vaisseau central plus ou moins allongé. Il était naturel que cette disposition particulière, manifestée avec tant d'éclat par Sainte-Sophie de Constantinople, servit de type dans les contrées où elle avait pris naissance. L'usage s'en est même perpétué jusqu'à nos jours, non-seulement dans les pays qui dépendaient de l'empire grec, mais encore en Russie, grâce à la communauté de religion. » *Étude sur l'architecture lombarde*, Ire partie, p. 50.

Nous donnons à la page suivante le plan et une vue latérale de l'église de Sainte-Sophie. On pourra se former, par ces gravures, une idée exacte du type des églises byzantines. Sur le plan, A est le point central de la coupole principale, B le presbyterium, et C l'atrium ; les pointillages indiquent les nervures des voûtes.

Les façades des églises byzantines proprement dites diffèrent de celles des basiliques latines. Dans celles-ci les



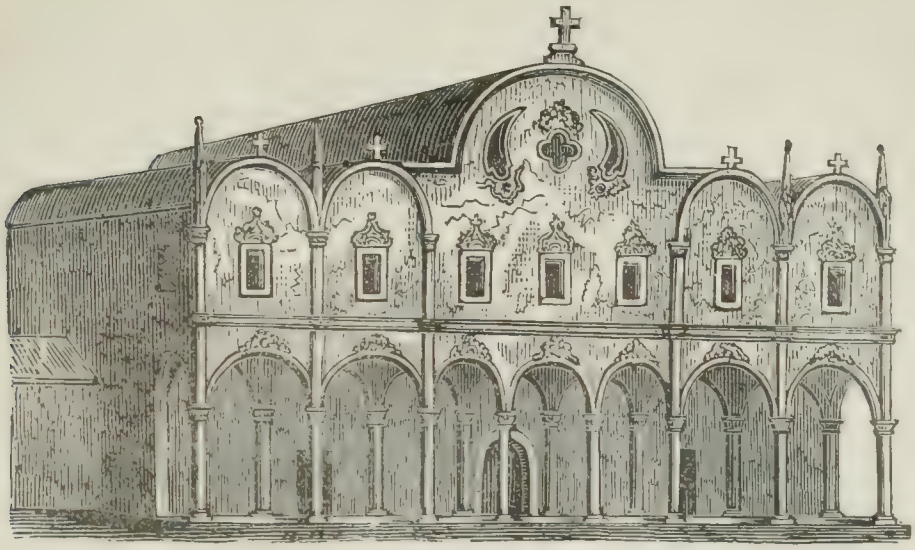
Plan de l'église de Sainte-Sophie, à Constantinople (VIe siècle).



Vue latérale de l'église de Sainte-Sophie.

façades sont généralement terminées par un fronton ou pignon triangulaire plus ou moins élevé d'après la plus ou moins forte inclinaison de la toiture principale ; les façades des églises orientales, au contraire, se terminent presque toujours soit par une bande horizontale en forme de corniche, soit par une série de couronnements semi-circulaires. La première de ces dispositions est le résultat des toitures peu inclinées des édifices orientaux ; la deuxième est produite par les voûtes en berceau des nefs. La façade de l'église de Tine, dont nous donnons ici la gravure, offre cette

dernière disposition. La façade de l'église de Saint-Marc de



Façade de l'église de Tine (Archipel).

Venise se terminait probablement d'une manière analogue avant le XIVe siècle, époque à laquelle on plaça, à l'extrados des cintres, des arcs en accolade chargés d'ornements de style ogival. On trouve cependant aussi en Orient un petit nombre d'églises dont la façade se termine par un pignon triangulaire. C'est surtout dans les constructions byzantines de l'Italie, ainsi que dans celles de la ville d'Athènes, qu'on remarque ce mode de construction, qui est dû, sans aucun doute, à l'influence des édifices occidentaux et des anciens temples païens de la Grèce.

§ 2. — Système de construction.

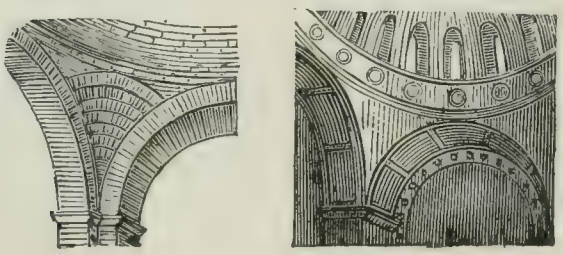
Le système de construction des églises byzantines se distingue par les traits suivants :

1° La brique est généralement employée pour toutes les maçonneries. Même dans les contrées où la pierre de taille est abondante, les architectes byzantins ont le plus souvent préféré la brique aux matériaux de grande dimension. C'est ainsi, par exemple, que l'église de Saint-Nicolas, à Myra en Lycie, est construite en briques bien qu'il existe de riches carrières de pierres dans le voisinage de la ville.

2° Les murailles d'enceinte, formées de cloisons établies

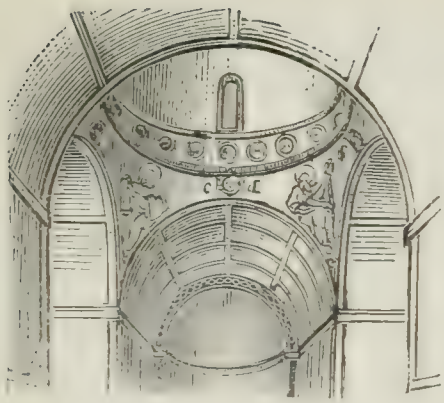
entre les piles extrêmes, sont reculées de manière à former avec celles-ci des parois unies à l'extérieur de l'édifice ; on parvenait ainsi à utiliser tout l'espace couvert compris entre les supports. Au moyen âge, au contraire, les murs faisant office de cloison entre les contreforts extérieurs présentaient, du côté intérieur de l'édifice, une surface unie ou décorée d'arcatures, et les contreforts faisaient saillie à l'extérieur.

3° Le caractère le plus distinctif des églises byzantines, au point de vue de la construction, consiste dans la présence d'une ou de plusieurs coupoles portées sur des pendentifs. La *coupole* est une voûte hémisphérique ou se rapprochant de la demi-sphère, généralement saillante et visible à l'extérieur. La construction des coupoles élevées sur des murs bâtis sur plan circulaire depuis les fondements ne présente pas de grandes difficultés ; mais il en est tout autrement lorsqu'il s'agit d'élever une coupole sur quatre piles isolées ou sur des murs affectant un plan carré ou polygonal. Dans ce cas, qui est celui de toutes les églises byzantines si l'on excepte quelques anciennes rotondes de petite dimension, il est nécessaire de recourir à l'usage des pendentifs. On appelle *pendentif* (1) un encorbellement ou trompe se rapprochant, pour sa forme, du triangle d'une voûte sphérique et destiné à faire passer une construction du carré à l'octogone ou au plan circulaire. « Portée sur quatre piliers épais, disent les *Instructions du Comité historique*, toute calotte sphérique est soutenue en l'air par des constructions secondaires, formant un encorbellement dont la forme est variable et dont le but est de racheter les angles du plan carré de chaque travée, pour le relier à la base circulaire de la coupole. On a donné à cette disposition le nom de pendentif. » *Style byzantin*, p. 122. Les figures ci-contre repré-



Pendentifs.

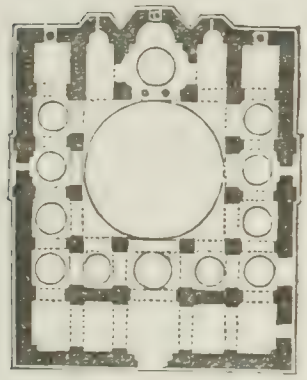
(1) Le mot *pendentif* a encore une autre signification que nous ferons connaître plus tard.



Pendentifs de l'église de Vourcano.

sentant des pendentifs feront comprendre les descriptions qui précèdent. Souvent les pendentifs sont ornés de mosaïques ou de peintures à fresque. On y voit, comme sur ceux de l'église de Vourcano, dont nous donnons ici la gravure *(abc* et *def)* des figures de saints et principalement celles des quatre évangélistes.

Les églises byzantines sont le plus souvent couronnées de plusieurs coupoles. Dans les grands édifices la coupole centrale est entourée, à tous les angles et à toutes les travées des collatéraux, de coupoles ou de demi-coupoles moins élevées qu'elle. L'église Panagia-Nicodimo d'Athènes, dont nous donnons le plan, est surmontée d'un dôme central placé au milieu de douze coupoles de moindres dimensions.



Plan de l'église Panagia-Nicodimo, à Athènes.

Les voûtes et les coupoles sont généralement construites avec des tubes creux en terre cuite, emboîtés les uns dans les autres (1). Ces voûtes, légères et solides, ont l'avantage de n'exercer qu'une faible poussée sur les supports et les murs d'enceinte. — A l'extérieur, les voûtes et les coupoles sont couvertes de lames de plomb ou, quelquefois aussi, de tuiles, posées, *sans l'intermédiaire de charpentes*, sur les parties convexes des voûtes. Voyez les gravures des pages 254 et 255.

Quelques coupoles, par exemple celle de l'église de Sainte-Sophie, sont percées, dans leur partie inférieure, de petites ouvertures cintrées en forme de fenêtre. La plupart, cependant, sont surélevées au moyen d'un étage vertical placé

(1) Ce système de construction des voûtes se rencontre aussi dans quelques édifices de la décadence romaine, entre autres dans le cirque de Maxence, à Rome.

entre le sommet des pendentifs et la naissance de la coupole proprement dite; cet étage a reçu le nom de *tambour*. Le tambour est toujours percé de fenêtres fermées, à la partie supérieure, par des archivoltes en plein cintre.

La coupole était en usage dans les édifices religieux de la Syrie dès le IIIe siècle de notre ère. Aussi peut-on affirmer, sans crainte de se tromper, que l'idée de la coupole a été empruntée à l'Orient par les constructeurs byzantins. Cependant, bien que l'aspect des coupoles de la Syrie et du Bas-Empire offre une grande ressemblance et que la place qu'elles occupent soit la même, les procédés de construction sont entièrement différents. En effet, les architectes de l'Asie, qui avaient à leur disposition des pierres basaltiques très résistantes et de grande dimension, se sont servis, pour passer du plan carré des piles de soutien à la base circulaire de la coupole, non pas de pendentifs ou encorbellements, mais de grandes dalles placées en porte-à-faux.

Quelques églises, surtout celles d'une date récente, sont couvertes de voûtes en berceau. Voyez ci-dessus, p. 255, la gravure de l'église de Tine.

4° A l'imitation de ce qui se pratiquait en Occident (voyez p. 168), les constructeurs byzantins ont parfois utilisé des débris de monuments antiques. C'est ainsi, par exemple, que l'église de Sainte-Sophie, à Constantinople, fut construite, en partie, avec des fragments de marbres et des colonnes arrachés aux temples les plus somptueux de Rome et de l'Italie.

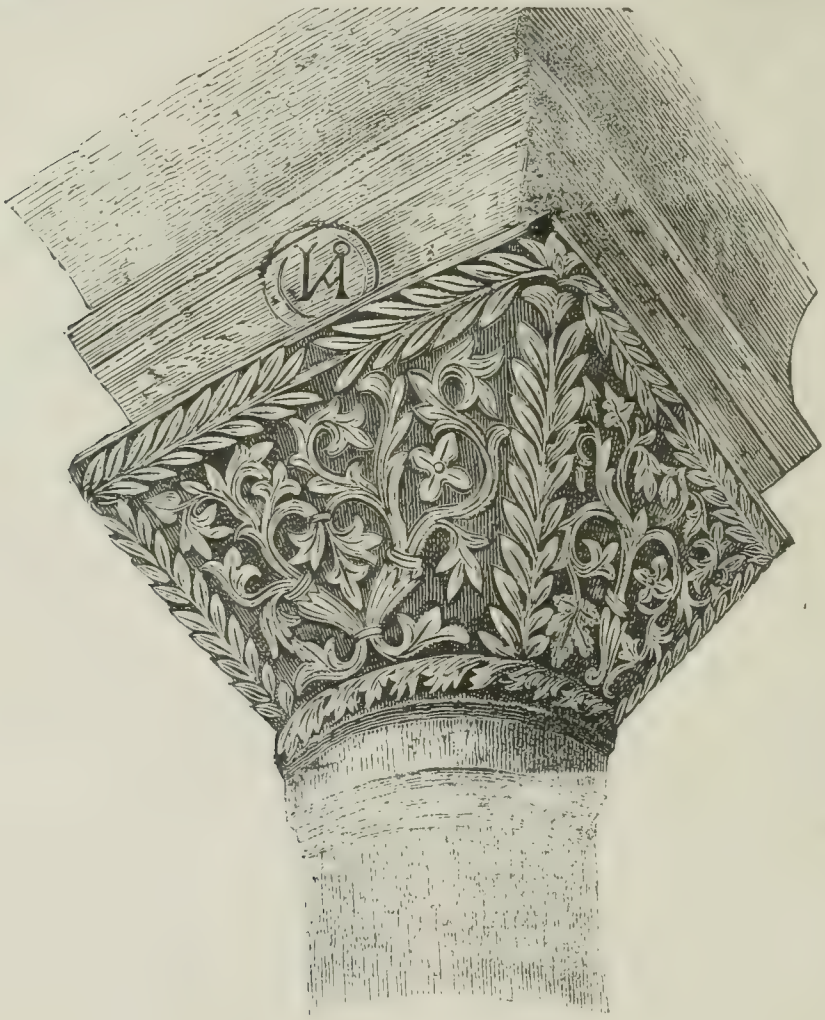
§ 3. — Décoration des églises byzantines.

La décoration *extérieure* des églises byzantines, surtout au IVe et au Ve siècle, est très simple et peu riche. Ce n'est qu'assez tard que les byzantins ont commencé à orner plus ou moins l'extérieur de leurs édifices religieux. A partir du VIIe ou du VIIIe siècle, les parements extérieurs des murs et les archivoltes des baies sont assez souvent, comme ceux des édifices latins, formés par des assises en pierres alternant

avec plusieurs assises de briques, les archivoltes se couvrent de moulures qui se profilent en saillie les unes sur les autres, et des cordons se dessinent sur les murs au moyen de briques variées de forme et de couleur.

La décoration *intérieure* « consiste surtout, dit de Dartein, en revêtements de diverses natures, placages en marbre ou mosaïques, appliqués sur les piliers, les murailles et les voûtes. Les archivoltes et les arcs, appareillés en petits matériaux, sont décorés de la même manière, en sorte que le rôle de la sculpture se réduit à orner les parties de la construction qu'une destination spéciale oblige à exécuter en blocs de pierre isolés ou saillants, telles que les bases, chapiteaux et sommiers des colonnes, les linteaux des portes et les meneaux des fenêtres, les bandeaux et les corniches, enfin les appuis ou parapets des galeries supérieures. Par cela même qu'il est très amoindri, le rôle de la sculpture se trouve accommodé au caractère superficiel de l'ensemble de la décoration. En outre, son mode d'expression répond bien à ce caractère. Des saillies hardiment découpées, des profils vivement accentués, eussent paru trop mouvementés à côté de vastes surfaces lisses, couvertes de marbres précieux et de verres émaillés. On a donc alourdi les profils, réduit ou supprimé les saillies; mais comme il fallait en même temps harmoniser les sculptures avec la richesse des revêtements, on leur a donné une grande finesse de détails. C'est ainsi que le chapiteau, offrant habituellement la forme d'une corbeille, tantôt assez évasée, comme à Saint-Vital de Ravenne, tantôt plus ou moins cubique, fut couvert sur toutes ses faces d'un réseau d'ornements capricieux et délicats, qui enveloppent ses massives parois de la même façon que les placages et les mosaïques tapissent les murailles et les voûtes. Parfois même on refouilla ces ornements, au point de les détacher presque de la masse du chapiteau, et rien ne montre mieux que cette recherche combien la décoration byzantine était essentiellement superficielle, c'est-à-dire indépendante de la construction qu'elle recouvre, puisqu'elle apparaît telle jusque dans une matière dure et homogène comme la

pierre. Cette décoration, qui ne fait que revêtir les membres des édifices, convient sans doute parfaitement pour orner de grandes masses, de vastes surfaces lisses, formées de matériaux petits et grossiers (1), mais elle n'accuse en rien le but utile de ces masses ; et, faute de détails expressifs, ce but n'est indiqué qu'à grands traits par des proportions d'ensemble et des contours. » *Étude sur l'architecture lombarde*, Ire partie, p. 57. Voici les gravures de deux chapiteaux de



Chapiteau à l'église de Saint-Vital, à Ravenne.

(1) « La décoration orientale est plutôt riche que réellement belle, mais il faut dire qu'elle se prête admirablement à l'ornementation de vastes surfaces comme celles qu'elle était appelée à traiter, et qu'en négligeant la forme pour s'emparer de la couleur, elle a obéi à une nécessité de position. A l'Orient la couleur, à l'Occident la forme ; cette division est fondamentale ; elle tient à l'état des esprits : elle subsiste encore dans toute sa force, et son origine se perd dans la nuit des temps. » L. Reynaud, *Traité d'architecture*, II, p. 233.

Saint-Vital de Ravenne, qui feront comprendre aisément les caractères principaux de l'ornementation végétale dans le

Chapiteau à l'église de Saint-Vital, à Ravenne.

style byzantin. Les rinceaux sont si profondément refouillés qu'ils semblent détachés de la corbeille du chapitre. Les ornements que les byzantins aiment à sculpter sur les panneaux de marbres dont ils décorent l'intérieur de leurs églises sont des enlacements de lignes droites et courbes auxquelles se joignent des croix pattées, des rosaces, et quelquefois des représentations d'animaux réels ou chimériques.

A partir du VIIIe siècle, les peintures à fresque furent assez souvent substituées aux mosaïques et aux placages en stuc des églises byzantines, et finirent dans la suite par les remplacer complètement. Elles sont encore en usage aujourhui dans les églises grecques et conservent toujours le même type et le même caractère, parce qu'elles sont exécutées

d'après les règles invariables renfermées dans l'Ερμηνεία τῆς ζωγραικῆς ou *Guide de la peinture*, espèce de code ou manuel dans lequel sont consignées minutieusement les règles que le peintre doit suivre dans la disposition et l'exécution des fresques.

La description suivante de la décoration intérieure de Sainte-Sophie, à Constantinople, que nous empruntons à de Dartein, achèvera de donner une idée exacte de la nature de la décoration byzantine. « L'ensemble, dit l'auteur, en est grandiose et largement entendu. Dans la nef principale, une corniche en marbre règne tout du long, à la hauteur du plan de naissance des voûtes : au-dessous, la décoration est en marbre, et par-dessus elle est en mosaïque : les parties qui supportent se trouvent ainsi nettement distinguées de celles qui sont portées. Il en est de même aux deux étages de galeries. Les Grecs ont su merveilleusement approprier la mosaïque en petits cubes de verre de couleur à la décoration des grandes surfaces lisses et particulièrement à celle des voûtes. De longues bandes vivement colorées, tracées suivant des lignes de division simples et régulières, se détachent sur un fond d'une couleur uniforme. Les compartiments qu'elles dessinent sont occupés, soit par des rinceaux, soit par des figures traitées dans un style très calme et sans la moindre apparence de relief. La mosaïque ainsi entendue, loin de dissimuler les formes des voûtes, les fait au contraire ressortir davantage. A Sainte-Sophie, la décoration la plus riche est réservée pour la coupole, pour ses pendentifs et pour la surface des grands arcs cintrés du nord et du midi. On voit que c'est toujours sur la coupole qu'est concentré l'effet. Au-dessous de la corniche de couronnement, les parois sont revêtues de placages en marbre. Il y en a de deux espèces : de grandes dalles unies ou veinées sur les parements des supports, et des mosaïques en marbre de couleur dans les tympans des arcs et dans les frises. Ici encore, le parti de la décoration se rapporte parfaitement à celui de la construction. Les mosaïques en marbre représentent d'élégantes arabesques et des enroulements de feuillages fine-

ment découpés : elles sont encadrées par des bordures d'un dessin plus régulier et uniformément reproduit, qui néanmoins les détache peu du motif central. Il en résulte une apparence comparable à celle d'un riche et ample vêtement qui indiquerait seulement, sans les accuser, les formes qu'il enveloppe. Toute la décoration de Sainte-Sophie offre ce même caractère. Partout les lignes sont réduites presque à des contours pour ne rien ôter à l'effet des surfaces. Toujours la ligne est sacrifiée à la couleur. Les sculptures des chapiteaux et des corniches sont en harmonie parfaite avec l'ensemble de la décoration. Ces sculptures, fines et délicates, n'offrent ni reliefs prononcés, ni motifs accentués. Comme les revêtements en marbre et en mosaïque, elles sont purement superficielles. Les chapiteaux méritent de fixer l'attention par l'originalité de leur type. Leur corps présente la forme d'une corbeille évasée, presque aussi haute que large, circulaire à la base et carrée au sommet, avec de petites volutes ioniques très peu saillantes aux angles du carré. Il repose sur le fût de la colonne par une épaisse astragale, et il est surmonté d'un tailloir vigoureusement accusé dont la saillie augmente la surface d'appui des arcs qui viennent y retomber. La forme massive de ce chapiteau convient au genre de construction qu'il supporte : son évasement considérable relie bien la maçonnerie grossière des arcs avec le fût de la colonne. Le tailloir surtout joue un rôle spécial au point de vue de la stabilité. Aussi verrons-nous que, dans les constructions byzantines, on l'a séparé en général du corps du chapiteau. Il forme alors un membre particulier de la colonne que l'on appelle *sommier* ou *dosseret.* » *Architecture lombarde*, Ire partie, p. 37.

La forme particulière de quelques parties de l'*ameublement* contribuait aussi à donner à l'intérieur des églises byzantines un aspect différent de celui des basiliques latines. L'autel des Grecs était, comme celui des Latins, surmonté d'un ciborium ; mais ce ciborium consistait dans une coupole, non dans un dais. Ensuite, la cloison qui séparait le sanctuaire de la nef principale était décorée de

mosaïques ou de peintures sur fond d'or, représentant des images de saints. C'est pour cette raison que, dans les églises grecques et byzantines, cette clôture a reçu le nom d'*iconostase*, mot dérivé du grec εἰκών, *image*, et στάσις, *place* ou *étalage*. Dans les églises les plus riches, l'iconostase était souvent formée de plaques d'or ou d'argent travaillées en relief. Les Grecs, tant orthodoxes que schismatiques, ont conservé jusqu'à nos jours l'usage de ces clôtures imagées. L'église grecque de Livourne possède une iconostase entièrement en argent, sur laquelle les représentations des personnages sont plus grandes que nature.

Édifices religieux élevés en Occident sous l'influence du style byzantin. On trouve, dans l'Europe occidentale, plusieurs églises construites d'après les données du style byzantin. L'Italie en possède un assez grand nombre. Les églises de Saint-Vital, à Ravenne, et de Saint-Marc, à Venise, sont byzantines par leur plan et par leur décoration; celles de Saint-Apollinaire-in-Classe et de Saint-Apollinaire-in-Urbe, à Ravenne, sont latines par leur plan et byzantines par leur décoration.

En-deça des Alpes, l'influence byzantine s'est fait sentir d'abord, au commencement du IXe siècle, à Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle bâtie à l'image de Saint-Vital de Ravenne par des ouvriers venus de l'Italie orientale ; ensuite, vers la fin du Xe siècle, dans Saint-Front de Périgueux qui est une copie presque servile de Saint-Marc de Venise. L'église d'Aix-la-Chapelle n'est byzantine que par son plan et ses dispositions d'ensemble ; les détails et l'ornementation appartiennent au style latin. Plusieurs églises ont été construites, dans les provinces rhénanes et dans le Périgord, sous l'influence byzantine des monuments types d'Aix-la-Chapelle et de Périgueux.

Il est à remarquer que, dans les églises byzantines de l'Europe occidentale surmontées de plusieurs coupoles, il n'y a pas, comme en Orient, une coupole dominante au centre de la nef, mais toutes les coupoles d'un même édifice ont le même diamètre et la même élévation.

§ 4. — Monastères byzantins.

La vie solitaire ou érémitique fut la forme primitive de la vie religieuse. Les religieux, privés de tout commerce avec le monde, songèrent bientôt à rapprocher leurs cellules les unes des autres et à les grouper autour d'un oratoire commun. Ces réunions d'ermitages, où chaque religieux vivait séparément, à peu près comme les Chartreux d'aujourd'hui, furent appelées par les Grecs λαύραι, c'est-à-dire *grandes rues* ou *réunions*. Cependant la vie commune ne tarda pas à devenir la plus ordinaire en Orient. L'ensemble des constructions dans lesquelles des religieux menaient la vie commune portait le nom de μάνδρα, *mandra*, *bergerie*, et le supérieur celui d'*archimandrite*.

Tous les religieux de la Grèce et de l'Asie-Mineure suivaient autrefois et suivent jusqu'aujourd'hui la règle de Saint-Basile.

Il existe encore des couvents de Grecs schismatiques qui ont conservé leur ancien aspect. Les plus curieux, appelés les *Météores*, se trouvent en Thessalie. Ils sont placés au sommet de rochers à pic, et l'on ne peut y monter qu'au moyen d'échelles mobiles ou d'un filet de cordes relevé par les moines avec un cabestan (1).

(1) Voyez la description de ces intéressants monuments dans Didron, *Annales archéologiques*, I, pp. 173 et svv.

CHAPITRE IV.

PERIODE ROMANE.

La période romane s'étend depuis le VIIIe siècle jusque vers la fin du XIIe.

Le style roman s'est formé et développé sous l'influence combinée de trois éléments : 1° du style latin et classique, dont les monuments existaient partout dans l'Europe méridionale; 2° du style byzantin, dont les principes furent importés de l'Orient ; et 3° du génie particulier des peuples barbares qui envahirent l'Europe et, dès le Ve siècle, s'avancèrent jusqu'au cœur de l'Italie.

Ces divers éléments ne se sont pas trouvés partout dans les mêmes proportions relatives. C'est ainsi, par exemple, que les monuments romains et latins, qui étaient très nombreux en Italie et dans le midi de la France, faisaient pour ainsi dire complétement défaut dans l'Europe centrale et septentrionale. Ensuite, les différents peuples envahisseurs avaient chacun leur génie propre. De là sont résultées des combinaisons nombreuses des éléments générateurs du style roman, qui ont produit, dans les différentes contrées de l'Europe, des variétés de style très notables.

Le style né sous l'influence combinée de ces trois éléments a été appelé *roman*, parce que son origine et sa durée coïncident à peu près avec celles de la langue romane. Ensuite, le mot *roman*, en opposition avec celui de *romain*, indique, de même que pour la langue romane, l'élément barbare qui a contribué à la formation de ce style.

La période romane peut se diviser en deux parties : la

première, qui s'étend jusqu'au xe siècle inclusivement, correspond à l'époque de la formation du style ; la seconde, qui embrasse les xie et xiie siècles, en comprend le développement.

ARTICLE I.

LE STYLE ROMAN DEPUIS LE VIIIe JUSQU'AU Xe SIÈCLE.

Au viiie siècle, l'Europe était livrée à une effroyable anarchie. Les hordes barbares venues du nord avaient pris possession de toute l'étendue de l'empire romain ; elles avaient couvert de ruines la Germanie, les Gaules, l'Espagne et la majeure partie de l'Italie. La décadence complète des beaux-arts fut la conséquence nécessaire des nombreux bouleversements politiques que l'Europe avait subis depuis environ trois siècles. Les prêtres et les religieux seuls luttaient, au milieu de ce chaos, contre la barbarie et la force brutale des peuples envahisseurs. Ce furent les moines et le clergé séculier qui sauvèrent de la destruction les beaux monuments des littératures grecque et romaine, et donnèrent la première impulsion à la renaissance des lettres et des arts. Cette renaissance fut lente ; car le sol de l'Europe occidentale était jonché des débris amoncelés des monuments anciens, les traditions artistiques étaient perdues et les principes tombés dans l'oubli. Ensuite, elle ne fut ni simultanée ni également active dans toutes les contrées, parce que les peuplades qui avaient fait irruption en Europe n'étaient pas toutes douées du même génie, de la même habilité et du même goût pour les arts. Il n'y a donc rien d'étonnant si les beaux-arts ont été cultivés plus tôt dans un pays que dans un autre.

Pour l'architecture et les arts qui en dépendent, la Lombardie fut, jusqu'à la fin du xe siècle, le principal théâtre de cette renaissance. Le style qui s'est formé, à cette époque, dans le nord de l'Italie a reçu le nom de *lombard*. Dans

les autres pays de l'Europe occidentale le retour vers la culture des beaux-arts fut plus lent, et la formation d'un nouveau style moins rapide.

Dans le *premier paragraphe* de cet article nous traiterons du style lombard, et dans le *second* nous ferons connaître l'état de l'architecture, avant le XIe siècle, dans les pays autres que la Lombardie.

§ 1. — Style lombard.

Les trois éléments qui ont contribué à la formation du style roman se sont rencontrés simultanément dans le nord de l'Italie. La Lombardie possédait un grand nombre de monuments romains et de basiliques latines ; l'architecture byzantine y fut introduite du temps des Goths et s'y répandit sous la domination des Grecs à tel point que la ville de Milan même fut dotée d'une magnifique église byzantine dédiée à saint Laurent. L'élément barbare, apporté d'abord par les Goths et plus tard par les Langobards, favorisa, par la mise en oubli des anciennes règles, la fusion complète des styles qui se trouvaient en présence.

Le style lombard, ou style roman du nord de l'Italie, a régné dans cette contrée depuis le VIIIe siècle jusqu'à la fin du XIIe. Ses principaux caractères peuvent se résumer de la manière suivante :

1. **Plan des églises.** Le plan de la basilique latine fut généralement adopté dans les églises lombardes. L'église de Saint-Ambroise, à Milan, qui est un des premiers édifices où le style lombard apparaît nettement constitué, conserve jusqu'aujourd'hui les dispositions basilicales, y compris l'atrium avec ses portiques. Lorsque, par exception, les constructeurs lombards suivent le plan de la basilique byzantine, ils remplacent, par des séries de coupoles, de même hauteur et de même diamètre, élevées sur les travées de la nef et les bras du transept (Saint-Marc de Venise), la coupole centrale, toujours dominante au milieu des édifices de l'Orient et entourée de coupoles de moindre dimension. En-

suite les coupoles, au lieu d'être circulaires, sont souvent octogones, et, au lieu d'être portées sur des pendentifs proprement dits, sont appuyées sur une série d'arcs en encorbellement, qu'on appelle *trompes étagées*. Malgré ces différences, les coupoles des églises lombardes offrent une ressemblance frappante avec les coupoles byzantines; et il est évident qu'elles en sont la copie plus ou moins fidèle.

Dans la plupart des grandes églises lombardes, les bas côtés sont surmontés de galeries.

2. **Cryptes.** Les cryptes des églises lombardes s'étendent sous tout le presbyterium et forment de véritables chapelles souterraines à plusieurs nefs voûtées. Elles sont si profondément creusées sous le sol que le pavement du presbyterium ne paraît pas plus élevé dans les églises avec crypte que dans celles qui en sont dépourvues.

3. **Appareils et système de construction.** La plupart des édifices lombards sont construits en briques. Quelquefois aussi on a fait usage de moëllons de moyen ou de petit appareil.

Contrairement à ce qui se pratiquait dans l'architecture byzantine, les contre-forts étaient rejetés en saillie à l'extérieur des édifices. Les constructeurs lombards obtenaient de cette manière, dans les bas côtés de leurs églises, des parois unies, formées par la face intérieure des contre-forts et les murailles faisant fonction de cloison entre ceux-ci.

4. **Voûtes.** Pour bien comprendre tout ce qui va suivre, il est nécessaire de connaître les différentes espèces de voûtes ainsi que les parties dont elles se composent.

Fig. 1.

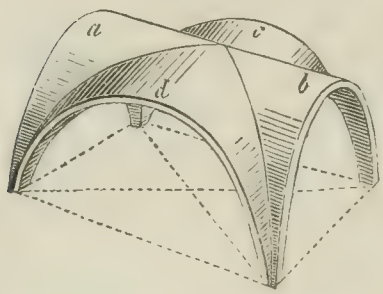
Voûte en berceau.

La *voûte en berceau* (fig. 1) consiste dans un demi-cylindre creux, sans pénétration aucune; elle est souvent renforcée de distance en distance, principalement au droit des points d'appui, par des arcs doubleaux appareillés.

La *voûte d'arête*, ainsi nommée parce qu'elle présente à l'intrados quatre arêtes saillantes, est formée par l'intersection

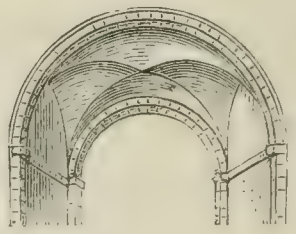
ou pénétration de deux voûtes en berceau *ab* et *cd*, de même diamètre, qui se coupent à angle droit (fig. 2). On distingue deux espèces de voûte d'arête : la voûte d'arête romaine et la voûte d'arête à nervures. La *voûte d'arête romaine* (fig. 3) diffère de la *voûte d'arête à nervures* (fig. 4 et 5) en ce qu'elle n'a pas, comme celle-ci, ses arêtes appareillées de manière à former des cintres bâtis. La voûte d'arête romaine est une croûte homogène, un couvercle d'une seule pièce, qui doit toute sa solidité à la stabilité des points d'appui et à l'adhérence ou concrétion des matériaux provenant de l'excellence du ciment qu'on employait. La voûte d'arête à nervures, au contraire, se compose de deux parties entièrement distinctes : 1° d'une ossature formée par les arcs doubleaux *a* et les nervures diagonales *b*, bâtis en matériaux appareillés, et 2° de quatre segments triangulaires en maçonnerie appuyés sur ces arcs doubleaux et ces nervures. Les figures 4 et 5 montrent la construction d'une voûte d'arête à nervures : A et B sont deux piliers et DC un mur extérieur ; les arcs *a* sont des arcs doubleaux ; les arcs *b* sont les nervures, appelées aussi *arceaux*, *arcs diagonaux* et *arcs ogives* ; le petit arc *c*, rampant en quelque sorte le long du mur, porte le nom d'*arc formeret*. Ces parties réunies composent l'ossature ou squelette de la voûte. Voyez la fig. de la p. 272.

Fig. 2.



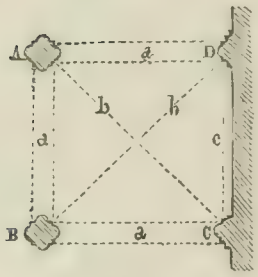
Extrados d'une voûte d'arête.

Fig. 3.



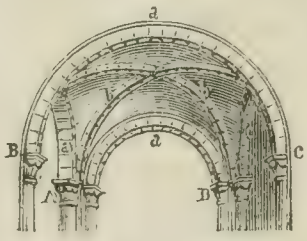
Intrados d'une voûte d'arête romaine.

Fig. 4.



Plan

Fig. 5.



Intrados

d'une voûte d'arête à nervures.

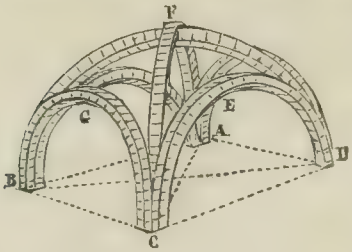
On voit, par ces notions, que la construction des deux

espèces de voûte d'arête repose sur des principes diamétralement opposés. Pour la voûte d'arête romaine c'est le principe d'inertie, tandis que pour la voûte d'arête à nervures c'est celui d'élasticité et d'équilibre. La première est une masse inerte, la seconde est une force vive. En effet, la voûte d'arête romaine, par la fixité absolue de ses points d'appui et la concrétion parfaite de toutes ses parties, présente une masse passive, immobile et inerte, semblable à un couvercle taillé dans un seul bloc de marbre ou de pierre ; elle s'effondre dès qu'il survient des gerçures dans sa croûte. Dans la voûte d'arête à nervures, au contraire, les nervures et les arcs doubleaux, appareillés et flexibles, constituent une force vivante, élastique et libre, en un mot une ossature, sur laquelle reposent des panneaux libres et à surfaces courbes. Si un mouvement vient à se déclarer dans ses points d'appui, elle présente de l'élasticité et suit le mouvement des piles, grâce à la réunion symétrique des claveaux. Cependant, on conçoit aisément que ce mouvement dans les piles doit rester circonscrit dans certaines limites ; il faut donc prévenir la poussée latérale qui tend à faire déverser en dehors les piles et les murailles hautes, en lui opposant une force contraire produisant l'équilibre. Nous verrons comment les architectes ont résolu ce problème aux différentes époques du moyen âge.

Les architectes lombards réalisèrent de grands progrès dans la construction des voûtes. Avant leur époque, on ne connaissait, outre la coupole, que deux espèces de voûtes : la voûte en berceau et la voûte d'arête romaine. Ce furent eux qui introduisirent les premiers l'usage des voûtes d'arête à nervures saillantes, vigoureusement accusées et soigneusement appareillées.

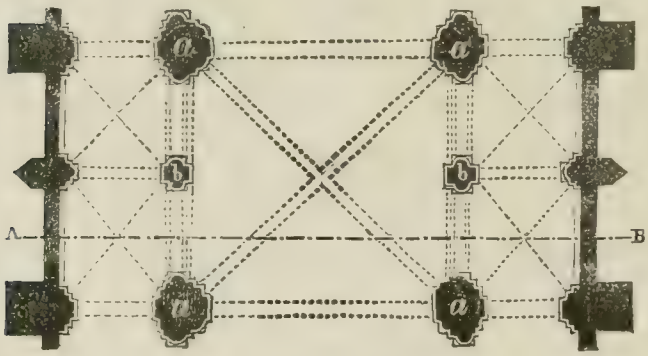
Les voûtes lombardes présentent toutes un surhaussement considérable, c'est-à-dire que leur clef F est beaucoup plus élevée que le sommet des arcs doubleaux et formerets BGC et CED. Cette particularité tient au système de construction suivi par les architectes lombards. Ils élevaient leurs

voûtes sur plan carré et donnaient la courbure d'un demi-cercle environ aux nervures AFC et BFD ainsi qu'aux arcs doubleaux et formerets BGC et CED. Mais comme la diagonale BD d'un carré ABCD est plus grande que les côtés AB, BC, CD et DA, la clef F des nervures AFC et BFD ou arcs diagonaux, tracés par un plus grand rayon, se trouve nécessairement plus élevée que celle des arcs élevés sur les quatre côtés. Ce surhaussement de chaque compartiment carré donne aux voûtes des églises lombardes un aspect tout particulier.



Ossature d'une voûte lombarde.

Dans les églises lombardes à trois nefs, le vaisseau principal a toujours le double de la largeur des bas côtés. Or, comme on n'établissait des voûtes que sur plan carré, il en résultait qu'à chaque grande voûte de la nef correspondaient, de part et d'autre, deux petites voûtes latérales, et que chaque bas côté avait deux fois autant de travées que la nef principale. La gravure ci-contre explique cette disposition. On appelle *travée* chacune des divisions d'une église comprise entre deux rangées de piliers parallèles au transept. La travée se compose donc d'une partie ou ordonnance de l'édifice, transversale à l'axe longitudinal de l'église, de telle manière que les piliers et les arcs doubleaux qui les réunissent perpendiculairement à l'axe font partie, par une de leurs moitiés, de deux travées voisines.



Plan d'une partie de la nef de l'église de Saint-Ambroise, à Milan (IXe siècle).

Comme nous l'avons dit, les voûtes de la nef principale exercent sur leurs points d'appui, non-seulement une pression verticale, mais aussi une poussée oblique et latérale qui tend à faire déverser en dehors les piliers et les murailles

supérieures. Dans les édifices lombards, cette poussée se trouve en partie anéantie par les poussées opposées des voûtes hautes et basses des bas côtés, et en partie reportée sur les contreforts extérieurs par les arcs doubleaux des bas côtés et les portions de murs que supportent ces arcs. Les poussées exercées par les nervures et les arcs doubleaux des voûtes des bas côtés viennent s'amortir, du côté intérieur, contre les piliers, et du côté extérieur, contre les contre-forts. Ces appuis sont suffisamment solides, pour résister aux efforts de renversement, tant à cause de leur masse qu'en raison de la charge qu'ils soutiennent.

Les gravures suivantes aideront à comprendre la disposition des nefs et des voûtes des églises lombardes. La fig. 1 donne la coupe transversale de l'église de Saint-Ambroise,

Fig. 1.

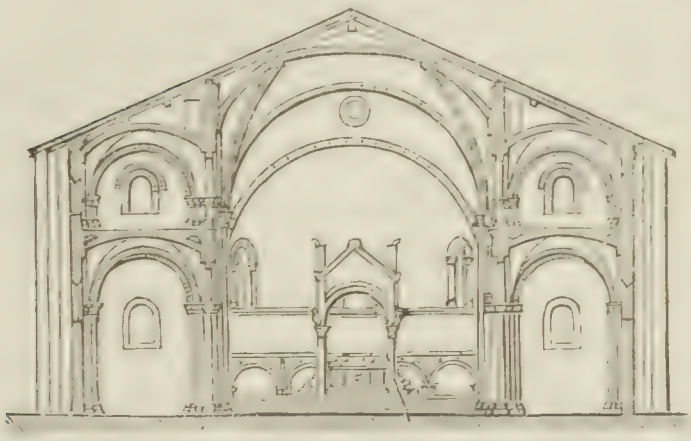
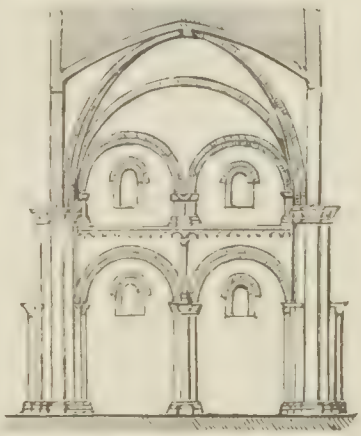


Fig. 2.



Coupe selon la ligne AB (Voyez le plan de la p. 272) Coupe selon l'axe d'une partie de la nef de l'église de Saint-Ambroise, à Milan, (IXe siècle).

à Milan, suivant la ligne AB du plan que nous avons reproduit p. 272, et la fig. 2 la coupe longitudinale de ce même plan suivant l'axe longitudinal de l'église.

Quelque ingénieux que soit, pour équilibrer les poussées, le système de construction que nous venons d'exposer, il offre néanmoins l'inconvénient de rendre extrêmement difficile l'éclairage direct de la nef. En effet, si l'on veut que les voûtes des bas côtés contre-butent efficacement la poussée latérale de la voûte principale, elles doivent être presque aussi élevées que celle-ci. Mais alors il devient impossible de pratiquer, sous les arcs formerets de la voûte centrale,

des ouvertures prenant des jours directs ; car les voûtes des bas côtés viennent s'appliquer contre les murs de la nef, à la hauteur environ de la clef des arcs formerets. Aussi voyons-nous que les plus anciennes églises lombardes ne reçoivent le jour que par les fenêtres ouvertes dans les murs extérieurs des bas côtés, la façade et le chevet du chœur. De plus, ces églises sont abritées par une seule toiture, à deux versants, portée par une charpente. Pour obvier à l'inconvénient que nous venons de signaler, on éleva, dans les monuments lombards d'une date plus récente, les murs de la grande nef de manière à pouvoir percer des fenêtres sous les arcs formerets des voûtes hautes. Mais, par l'élevation de ces murs, le point où venait aboutir la résultante des poussées latérales des voûtes de la nef principale s'éleva également, et les arcs doubleaux des nefs latérales venaient s'appliquer beaucoup au-dessous de ce point. Ces voûtes, n'étant pas suffisamment étayées, ne se maintinrent pas, et il a fallu les refaire dans les siècles suivants. Les édifices où ce système de construction a été tenté se distinguent des églises plus anciennes en ce que leur nef principale porte un toit à deux versants, tandis que les bas côtés sont couverts de toitures appliquées en appentis contre les murailles hautes de la nef, un peu au-dessous de la naissance des fenêtres de la nef principale. Voyez p. 280 la gravure du dôme de Lucques.

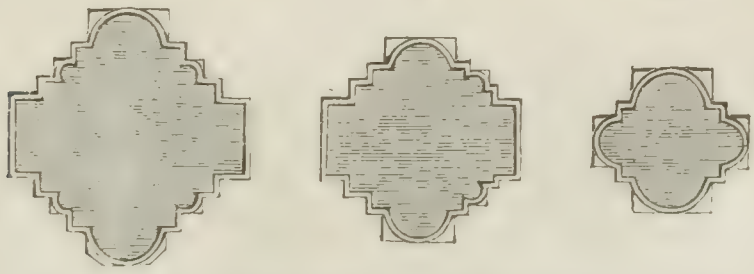
5. **Piliers et colonnes.** Dans les édifices anciens et dans les basiliques latines on s'est servi de colonnes cylindriques, peu espacées et recevant directement les pressions verticales des entablements d'un poids relativement peu considérable. Les constructeurs lombards couvrirent leurs édifices de voûtes. Or « l'usage des voûtes, et de voûtes très massives, comme l'observe de Dartein, augmente beaucoup la charge, d'autant plus que la couverture en charpente subsiste quand même. Enfin, les voûtes exercent des poussées qui, malgré les dispositions adoptées pour détruire ces actions les unes par les autres, atténuer leurs effets, ou les reporter sur des contre-forts extérieurs, peuvent cependant déterminer sur les supports des pressions obliques et les exposer au renversement. Pour tous ces motifs, il a fallu

donner aux piliers, et surtout aux principaux d'entre eux, qui reçoivent la charge des grandes voûtes, de larges sections, de vigoureux empâtements. La forme du support doit naturellement s'adapter à celle de la construction qui vient y reposer. Or, celle-ci est dentelée sur son contour par les saillies des arcs longitudinaux et transversaux jetés entre les piliers, et par les arêtes ou les nervures diagonales des voûtes; d'où résulte que des dentelures correspondantes découpent aussi la paroi du pilier. Ce sont des colonnes ou des pilastres qui, partant du sol en général, s'élèvent jusqu'à la naissance de l'arc ou de l'arête dont ils portent la retombée. Ainsi l'usage des voûtes d'arête et le mode de structure de ces voûtes, pourvues d'arcs saillants, ont conduit à substituer le pilier cantonné de colonnes, appui de forme complexe, au simple support cylindrique de la basilique couverte en charpente. « *Étude sur l'architecture lombarde*, IIe partie, p. 130.

Les caractères des piliers lombards peuvent donc se résumer de la manière suivante : 1° Les piliers présentent une section rectangulaire ou carrée et sont cantonnés de pilastres ou de colonnes engagées, recevant les retombées des nervures et des arcs doubleaux; 2° ils n'ont pas tous la même importance : les uns sont plus forts, les autres plus faibles, suivant qu'ils reçoivent à la fois les retombées de toutes les voûtes, ou de celles des bas côtés seulement. Voyez ci-dessus, p. 272, le plan d'une partie de la nef de Saint-Ambroise, de Milan, aux lettres *a* et *b*. Les piliers forts et faibles se succèdent alternativement. Voyez aussi les coupes de la page 273.

Les sections suivantes des piliers de l'église de Saint-Michel de Pavie feront comprendre la forme ordinaire des

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



Sections des piliers de l'église de Saint Michel, à Pavie.

piliers lombards. Voyez aussi la fig. 3 de la page 279.

Les colonnes et les colonnettes sont ordinairement bâties par assises d'inégale hauteur (*pseudisodomos*), de moyen et de petit appareil; rarement elles sont monolithes.

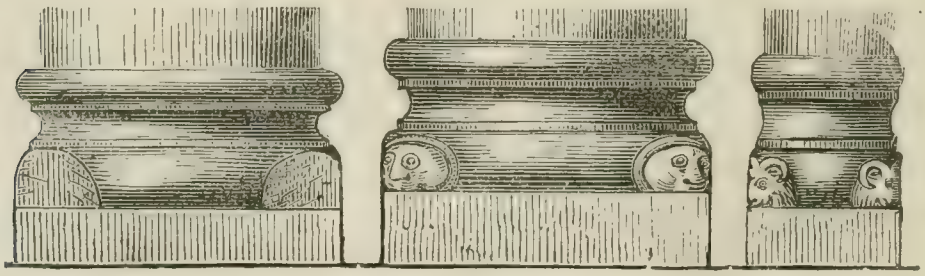
Les colonnettes cantonnant les piliers, souvent minces et très élevées, montent parfois, sans interruption, jusqu'à la naissance des voûtes. « Ces colonnes allongées, dit Reynaud, constituent un fait capital dans l'histoire de l'art ; car elles sont un des éléments les plus caractéristiques et les plus fondamentaux de presque toute l'architecture du moyen âge, celui qui lui a donné son expression la plus saisissante : la prédominance des lignes verticales. Il n'y en a pas d'exemple avant l'invasion des Lombards, et après eux, ou du moins... dès le commencement du XIe siècle, cette disposition est générale, non pas toujours au dehors, mais à l'intérieur. Dans tous les édifices postérieurs à cette dernière époque, les nervures des voûtes sont reçues par des colonnes élancées qui partent du sol ou des chapiteaux des colonnes du rez-de-chaussée. » *Traité d'architecture*, II, p. 645.

La proportion qui, d'après les règles des ordres gréco-romains, doit toujours exister entre la hauteur du fût et le module, fut entièrement négligée par les constructeurs lombards, de même que le renflement du fût vers la base.

Les fûts des colonnes et des colonnettes, les pieds-droits et les archivoltes sont quelquefois ornés de sculptures, telles que rinceaux, spirales et ornements géométriques.

6. **Bases.** Les bases lombardes se rapprochent sensiblement, pour leur forme, de la base dite attique. Voyez la fig. 3 de la page 279. Quelquefois les deux tores et la plinthe ont la même saillie, comme dans les exemples suivants empruntés à l'église de Saint-Ambroise de Milan.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



Bases lombardes, à l'église de Saint-Ambroise, à Milan, (IXe siècle).

Ces bases sont souvent munies d'un ornement destiné à relier le tore inférieur avec les angles de la plinthe et à donner, de cette manière, une apparence de plus grande solidité à ces angles. Cet ornement ou appendice a reçu le nom de *griffe* ou *patte*. Les griffes les plus anciennes sont très simples, comme le montrent la fig. 1 de la page 276 et la fig. 3 de la page 279; celles d'une date postérieure représentent ordinairement des têtes d'animaux (fig. 2 et 3 de la page précédente), ou des feuillages.

7. **Chapiteaux.** Les chapiteaux lombards, comme les chapiteaux byzantins, offrent ordinairement la forme d'une corbeille soit évasée, soit plus ou moins cubique. Pendant la période de formation du style lombard, les sculptures des chapiteaux reproduisent pour ainsi dire servilement le feuillage aigu, sans relief et profondément refouillé, qui caractérise le chapiteau byzantin. Insensiblement cependant une transformation s'opéra, et, comme dit très-bien de Dartein, « les sculptures des premières églises lombardes, bien qu'elles appartiennent franchement à l'art byzantin, ne sont déjà plus de simples copies des ouvrages grecs. On y sent une certaine originalité, due sans doute à l'essor artistique que provoqua le développement de l'architecture nouvelle. Les chapiteaux de Saint-Ambroise de Milan, exécutés dans le courant du IXe siècle, marquent parfaitement cette deuxième période. Leurs types sont très variés; le ciseau du sculpteur y fait preuve de fécondité et d'indépendance. Cependant ils se rattachent de très près aux traditions de l'école byzantine par leurs formes massives, leurs reliefs méplats, l'abondance des entrelacs et des guirlandes, les dentelures aiguës des feuillages, et même par quelques refouillements. » *Étude sur l'architecture lombarde*, Ire partie, p. 60.

Plus tard, cette transformation continua lentement, et, dans le courant du Xe siècle, les sculptures devinrent plus saillantes; les feuillages s'élargirent, et on arrondit leurs extrémités.

Sous le rapport de la sculpture d'ornement qui couvre la corbeille, on peut distinguer deux espèces de chapiteaux :

les *chapiteaux ornés de feuillages* et les *chapiteaux historiés ou légendaires*.

Voici quelques exemples de chapiteaux ornés de feuillages qu'on voit à Saint-Ambroise de Milan (1) :

Chapiteaux ornés de feuillages, à Saint-Ambroise de Milan (IXe siècle).

(1) Nous avons fait exécuter ces gravures et la plupart de celles qui se rapportent à l'histoire du style lombard d'après les belles planches qui accompagnent l'excellente *Étude sur l'architecture lombarde* de M. de Dartein. L'auteur a bien voulu consentir gracieusement à cet emprunt.

Les chapiteaux historiés sont très communs dans les églises lombardes à partir du VIIIe siècle. En voici trois des églises de Saint-Ambroise et de Saint-Celse, à Milan :

Chapiteau historié,
à Saint-Ambroise de Milan.

Chapiteau historié,
à Saint-Celse de Milan.

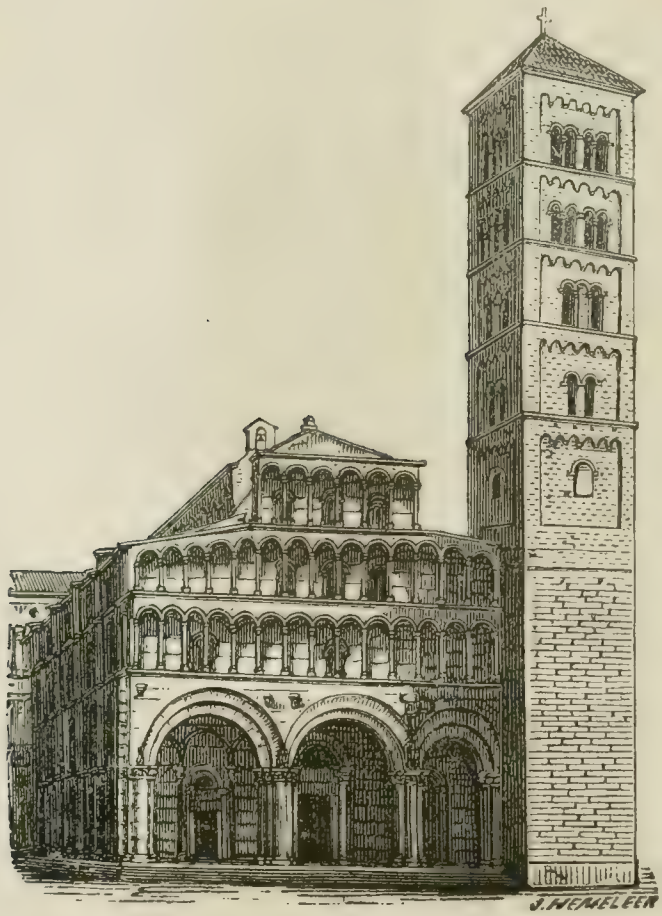
Chapiteau historié, à l'église de Saint-Celse, à Milan.

On appelle chapiteaux *historiés* et *légendaires* ceux qui sont

ornés de sculptures représentant des sujets historiques et légendaires ou des animaux symboliques et fantastiques.

Le tailloir de grande dimension, qu'on trouve souvent dans les édifices latins et byzantins (voyez pp. 173 et 263), se rencontre assez rarement dans les églises lombardes; il est remplacé par un tailloir très robuste, très accentué de profil et souvent taillé dans un bloc distinct du corps du chapiteau.

8. **Façades.** Les églises lombardes, couvertes d'un seul toit à deux versants, ont leur façade terminée par un grand pignon triangulaire, indiquant l'inclinaison de ce toit (Saint-Ambroise de Milan). Dans celles qui ont un triple toit (voyez ci-dessus p. 274), le surhaussement des murs latéraux de la nef principale se dessine ordinairement sur la façade, comme au dôme de Lucques, dont voici la gravure.

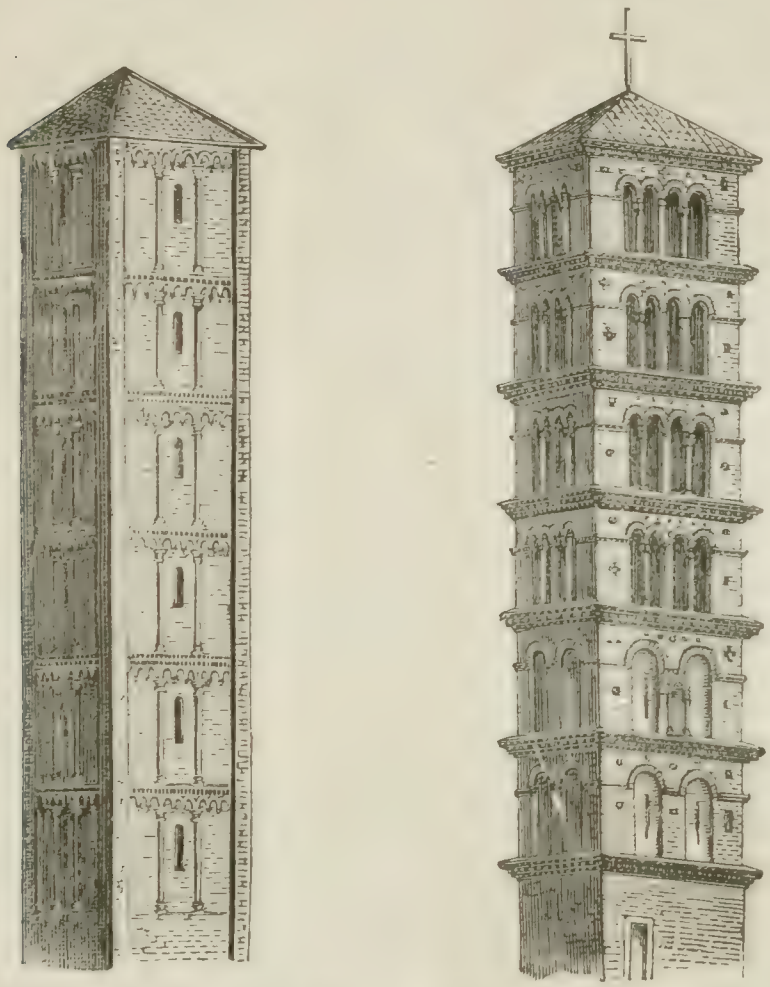


Façade et tour du dôme de Lucques (XIe siècle).

Les façades sont régulièrement décorées d'un ou plusieurs rangs d'arcatures. Dans les édifices les plus anciens, ces arcatures sont *aveugles* (c'est-à-dire bouchées ou appliquées sur un mur plein) et s'appuyent sur de simples consoles ou modillons, tandis que, dans les monuments d'une date plus récente, leurs archivoltes viennent retomber sur des colonnettes. Les arcatures de ce dernier genre sont presque toujours ajourées et forment des galeries superposées (dômes de Lucques et de Pise); rarement elles sont aveugles (Santa Maria della Piazza, à Ancône).

9. **Tours.** Les tours des églises lombardes se composent d'une succession d'étages carrés (rarement circulaires, comme à la tour penchée de Pise), tous de même largeur et à peu près de même hauteur, et séparés les uns des autres par des corniches. Ces étages sont décorés soit de petites

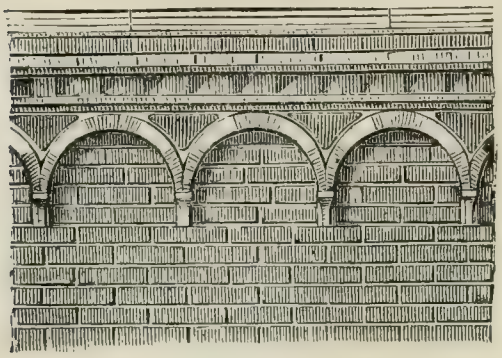
Fig. 1. Fig. 2.



Tour de Saint-Ambroise, à Milan. Tour des Saints-Jean-et-Paul, à Rome.

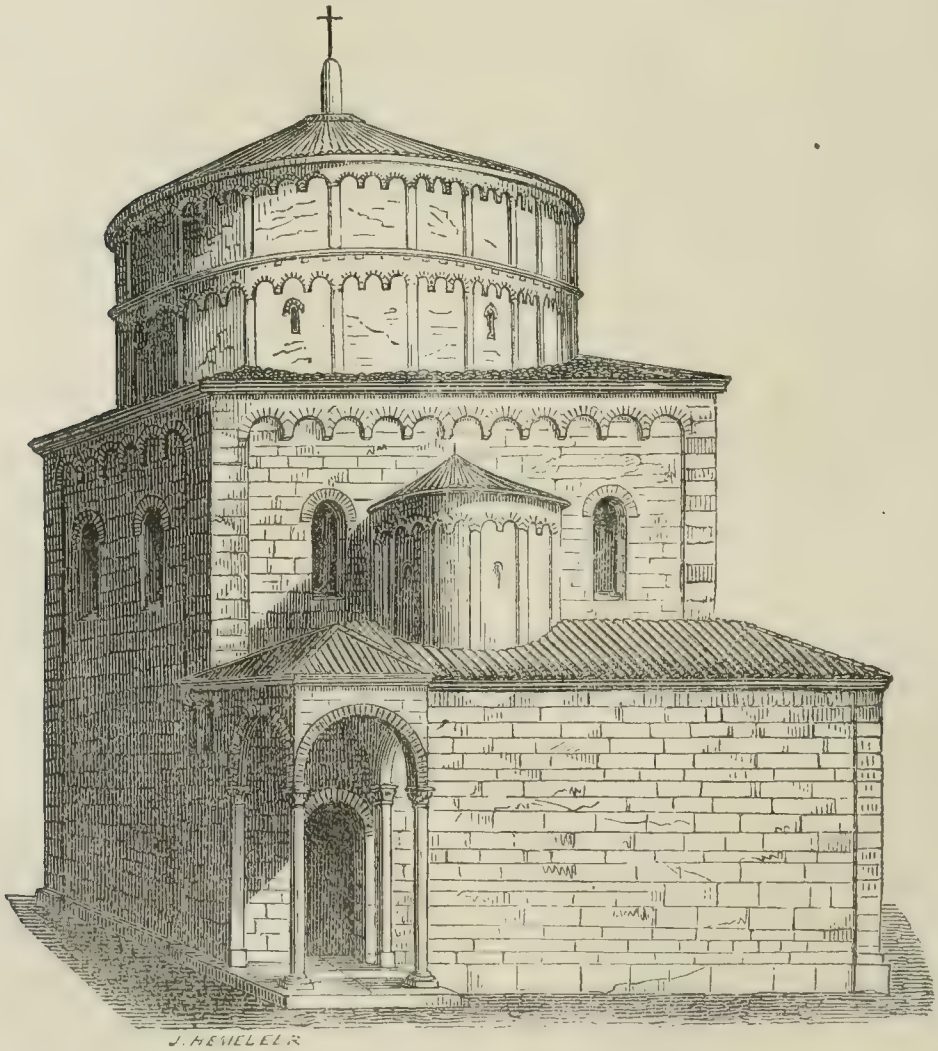
arcatures, ordinairement aveugles et appuyées sur des modillons (tours de Saint-Ambroise de Milan, fig. 1, et du dôme de Lucques, gravure de la page précédente), soit de grandes arcatures souvent ajourées et portées par des colonnettes (tour de l'église des Saints-Jean-et-Paul, à Rome, fig. 2). La fig. 1 présente le type des tours lombardes les plus anciennes, et la fig. 2 montre la disposition ordinaire des tours plus récentes. Plusieurs églises de Rome, bien que construites d'après les principes du style latin, possèdent des clochers lombards de ce dernier genre.

10. **Corniches.** Les corniches des édifices lombards ne présentent qu'une faible saillie sur les parois des murs. Elles sont presque toujours portées par des arcatures aveugles, à plein cintre, dont les retombées sont reçues sur des modillons d'une forme très simple. Dans quelques édifices, par exemple à Saint-Michel de Pavie et à la nef du dôme de Pise, on a substitué des colonnettes aux modillons.



Corniche de l'atrium, à Saint-Ambroise, de Milan.

Les arcatures constituent un des traits caractéristiques de l'architecture lombarde. On les trouve, non-seulement



Baptistère de Padoue.

sous les corniches des toits, mais aussi sous celles des façades, et même sous les plates-bandes des murs, comme au baptistère de Padoue, dont nous donnons une gravure à la page précédente.

11. **Décoration monumentale.** Les Byzantins, comme il a été dit ci-dessus p. 259, couvraient de marbres et de mosaïques les parois intérieures de leurs églises. Les Lombards, au contraire, montrent, dans leur système décoratif, une préférence marquée et presque exclusive pour la sculpture. « Tandis que, dans les églises byzantines, dit de Dartein, les revêtements composent presque toute la décoration et que la sculpture joue un rôle accessoire, dans les églises lombardes, c'est l'inverse qui a lieu. On peut même dire que, dans ces dernières, les revêtements deviennent un objet de luxe, attendu que les membres principaux de la construction se trouvent complétement décorés par le seul fait de leur mode de structure, et que, par suite, les parois susceptibles d'être revêtues se réduisent à des surfaces de remplissage. Or, ce sont là des parties secondaires que l'on peut fort bien se dispenser d'orner. La sculpture, au contraire, naturellement appelée à décorer les nombreux chapiteaux des piliers, les archivoltes multiples des baies, les consoles des arcatures, en un mot, toutes les pièces de l'appareil sur lesquelles une fonction spéciale réclame qu'on attire l'attention, devient un élément décoratif d'une importance capitale. » *Étude sur l'architecture lombarde*, Ire partie, p. 58.

Nous avons donc à étudier particulièrement la nature de la sculpture décorative des édifices lombards ; car les revêtements ne servirent qu'exceptionnellement à décorer quelques églises lombardes, où on les employa pour orner l'abside. D'ailleurs ces revêtements ne se distinguent des ouvrages byzantins, ni pour le système d'exécution, ni pour l'ordonnance, ni pour le style artistique ; ils sont probablement les œuvres d'artistes du Bas-Empire. Après le VIIIe siècle, on substitua souvent la peinture aux placages et aux mosaïques.

La sculpture lombarde, dérivée de la sculpture byzantine,

suivit pendant quelque temps plus ou moins servilement l'art du Bas-Empire. Cependant elle s'en éloigna insensiblement, et, dès le IXe siècle, elle commença à s'affranchir des traditions de l'école byzantine. Témoin les chapiteaux de Saint-Ambroise et de Saint-Celse de Milan, que nous avons reproduits ci-dessus. « Plus tard, dit de Dartein, la sculpture lombarde s'éloigne davantage de son type primitif. Vers la fin du Xe siècle, elle s'exprime avec plus de vigueur ; les saillies deviennent très prononcées et leurs contours s'arrondissent. En même temps, les figures d'hommes et d'animaux se multiplient singulièrement ; et, au lieu d'avoir assez souvent, comme à l'époque antérieure, une signification symbolique, elles ne représentent guère que des scènes, soit de l'histoire sainte, soit de la vie réelle, ou bien des fantaisies plus ou moins bizarres. Toutefois, l'influence byzantine continue à se faire nettement sentir dans le caractère général, c'est-à-dire dans la richesse d'une ornementation capricieuse, attachée en quelque sorte à la surface de blocs lourdement profilés, et sans relation, ni avec la forme, ni avec les fonctions des membres d'architecture qu'elle enveloppe. Saint-Michel de Pavie fournit le type le plus remarquable des sculptures de cette troisième et dernière période, à la suite de laquelle, vers le commencement du XIIIe siècle, l'art de la Lombardie se transforme entièrement. » *Étude sur l'architecture lombarde*, Ire part., p. 60.

Dans les premiers édifices lombards, on remarque une grande incorrection dans les figures soit réelles soit fantastiques. Les sculpteurs ne parviennent qu'après beaucoup de tâtonnements à donner un peu de modelé à leurs images. Ensuite, pendant toute la durée du style lombard, ils prodiguent, dans leurs œuvres, les animaux chimériques tantôt isolés, tantôt affrontés, et aiment à reproduire des enlacements de feuillages.

Les sculptures ne couvrent pas seulement les chapiteaux, mais aussi les archivoltes et les tympans des arcades, ainsi que les faces des autels, des ambons, etc. Voici quelques exemples de rinceaux et d'enlacements ornant les archivoltes du narthex supérieur, à l'église de Saint-Ambroise de Milan :

Sculptures d'ornement sur les archivoltes de la galerie supérieure du narthex, à l'église de Saint-Ambroise de Milan (IXe siècle).

Conclusion. Il résulte de l'exposé que nous venons de faire des caractères de l'architecture lombarde que l'influence exercée par le style latin apparaît surtout dans le plan et la disposition des édifices, tandis que l'influence byzantine se manifeste principalement dans la décoration monumentale.

§ 2.—État de l'architecture, avant le XIe siècle, dans les pays autres que la Lombardie.

1. **Italie centrale et méridionale.** Pendant que le style lombard se développait dans le nord de l'Italie, le style latin continua de régner dans l'Italie centrale et méridionale. Toutes les basiliques construites à Rome avant le XIIIe siècle appartiennent franchement au style latin. Telles

sont les églises de l'*Ara coeli*, de Sainte-Cécile (première moitié du IXe siècle), de Sainte-Marie-in-Trastevere (XIIe siècle) et la basilique supérieure de Saint-Clément (XIIe siècle). Les tours seules, comme nous l'avons dit ci-dessus p. 281, furent construites d'après les principes du style lombard.

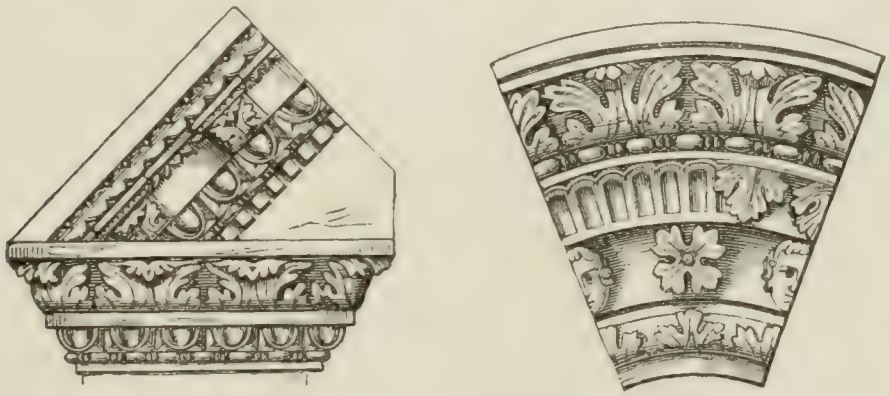
2. **Belgique et France.** Sous les rois mérovingiens, on n'éleva aucun édifice important sur le territoire de la Gaule ; car le pays était livré à l'anarchie et en proie aux déprédations de ses nouveaux conquérants. La plupart des églises du VIIe et du VIIIe siècle étaient en bois; ce qui explique les fréquents incendies d'églises rapportés par les chroniqueurs contemporains. Le peu de constructions en pierres qui sont restées de cette époque dans le midi de la France ont été élevées aux dépens d'édifices gallo-romains. Elles ne se distinguent par aucun caractère particulier : ce sont des débris maladroitement amoncelés plutôt que des monuments architecturaux.

Au commencement du IXe siècle, l'empereur Charlemagne essaya de faire revivre les beaux-arts dans l'Europe occiden-

Elévation et coupe
de l'oratoire carlovingien de Nimègue (IXe siècle).

tale; « il voulut, comme dit Viollet-le-Duc, faire une *renaissance* de l'art romain ». Ne trouvant pas, en-deça des Alpes, des architectes et des ouvriers capables d'élever et de décorer un monument, il en fit venir de l'Orient et de l'Italie, qui construisirent, dans son vaste empire, plusieurs églises, telles que le dôme d'Aix-la-Chapelle et l'oratoire du château de Nimègue. Tous ces édifices reproduisent plus ou moins fidèlement le plan de Saint-Vital de Ravenne. Ce sont des polygones (voyez-ci dessus, p. 158, le plan du dôme d'Aix-la-Chapelle) couronnés d'une coupole centrale à plusieurs pans et ayant leurs bas côtés surmontés d'une galerie. La gravure de la page précédente, qui donne l'élévation extérieure et la coupe de l'oratoire castral de Nimègue, fera comprendre les dispositions des églises carlovingiennes.

Dans le midi de la France on éleva, au IXe siècle, quelques édifices dont la décoration présente une grande ressemblance avec celle des monuments romains. Voici deux exemples de sculpture monumentale empruntés à la chapelle de Saint-Gabriel (Bouches-du-Rhône), construite dans la première



Sculptures à la chapelle de Saint-Gabriel (IXe siècle).

moitié du IXe siècle. Les oves, les denticules et les feuilles d'acanthe dont ces fragments sont ornés pourraient les faire prendre pour des sculptures romaines.

Sous les faibles successeurs de Charlemagne, l'organisation et l'unité politiques si énergiquement établies par l'empereur ne purent se maintenir. L'empire, déchiré en lambeaux, fut bientôt en proie aux dissensions intérieures par suite des rivalités de quelques puissants vassaux. Voici

comment Viollet-le-Duc dépeint l'état de l'Europe occidentale à cette époque : « Reportons-nous par la pensée au IXe siècle, dit-il, et examinons un instant ce qu'était alors le sol des Gaules et d'une grande partie de l'Europe occidentale : la féodalité naissante mais non organisée, la guerre, les campagnes couvertes de forêts, en friche, à peine cultivées dans le voisinage des villes ; les populations urbaines sans industrie, sans commerce, soumises à une organisation municipale décrépite, sans lien entre elles ; des *villae* chaque jour ravagées, habitées par des colons ou des serfs dont la condition était à peu près la même ; l'empire morcelé, déchiré par les successeurs de Charlemagne et les possesseurs des fiefs. Partout la force brutale, imprévoyante. Au milieu de ce désordre, seule, une classe d'hommes (les religieux) n'est pas tenue de prendre les armes ou de travailler à la terre : elle est propriétaire d'une portion notable du sol ; elle a seule le privilége de s'occuper des choses de l'esprit, d'apprendre et de savoir ; elle est mue par un admirable esprit de patience et de charité ; elle acquiert bientôt par cela même une puissance morale contre laquelle viennent inutilement se briser toutes les forces matérielles et aveugles. C'est dans le sein de cette classe, c'est à l'abri des murs du cloître que viennent se réfugier les esprits élevés, délicats, réfléchis ; et, chose singulière, ce sera bientôt parmi ces hommes en dehors du siècle que le siècle viendra chercher ses lumières. Jusqu'au XIe siècle cependant ce travail est obscur, lent ; il semble que les établissements religieux, que le clergé, sont occupés à rassembler les éléments d'une civilisation future. Rien n'est constitué, rien n'est défini ; les luttes de chaque jour contre la barbarie absorbent toute l'attention du pouvoir clérical, il paraît même épuisé par cette guerre de détails. Les arts se ressentent de cet état incertain, on les voit se traîner péniblement sur la route tracée par Charlemagne, sans beaucoup de progrès ; la *renaissance* romaine reste stationnaire, elle ne produit aucune idée féconde, neuve, hardie, et sauf quelques exceptions dont nous tiendrons compte, l'architecture reste enveloppée dans son vieux linceul antique. Les invasions des Normands vien-

nent d'ailleurs rendre plus misérable encore la situation du pays; et comment l'architecture aurait-elle pu se développer au milieu de ces ruines de chaque jour, puisqu'elle ne progresse que par la pratique? Cependant ce travail obscur de cloître allait se produire au jour. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 122. Les exceptions dont parle le savant auteur dans les dernières lignes que nous venons de transcrire, sont la cathédrale de Saint-Front, à Périgueux, élevée, au xe siècle, par des constructeurs byzantins, et quelques autres édifices du Périgord, construits sous l'influence de cette importation byzantine.

Les IXe et Xe siècles ne furent pas féconds en monuments. L'art de l'architecture resta stationnaire dans l'Europe occidentale. Ensuite, la croyance généralement répandue que la fin du monde arriverait en l'an 1000 jeta les peuples dans l'apathie et le découragement. Cependant cette dernière cause ne paralysa pas autant le zèle des populations chrétiennes en Belgique que dans les autres parties de l'Europe : nous avons quelques édifices dont la construction fut commencée dans les dernières années du Xe siècle. Les monuments de cette époque se distinguent par une grande simplicité, et les rares sculptures qui les décorent sont des imitations plus ou moins grossières de débris gallo-romains ou de fragments de style latin.

En Belgique, en Hollande et dans le nord-ouest de la France, les monuments religieux antérieurs à la fin du Xe siècle sont très rares. Les Normands, en faisant irruption dans ces contrées au IXe siècle, ont ravagé et détruit de fond en comble toutes les églises et tous les monastères qu'ils rencontraient sur leur passage. Des édifices construits en Belgique et dans les pays limitrophes avant le milieu du Xe siècle il ne reste que le dôme d'Aix-la-Chapelle, l'oratoire de Nimègue et quelques pans de mur à l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand, datant probablement de la reconstruction de ce monastère dans les premières années du IXe siècle.

3. **Suisse et Allemagne.** La plupart des édifices religieux de ces pays furent construits sous l'influence directe du style lombard.

ARTICLE II.

LE STYLE ROMAN PENDANT LE XIe ET LE XIIe SIÈCLE.

Avec le XIe siècle s'ouvre une ère nouvelle pour les arts comme pour la politique. Le découragement produit au Xe siècle par l'attente de la fin du monde était dissipé, la barbarie cédait sous l'influence civilisatrice du christianisme, les nouveaux peuples s'organisaient et une activité merveilleuse se manifestait dans tous les esprits. Toutes ces circonstances favorisèrent singulièrement le développement de l'art roman.

Le style lombard, complétement constitué dans le nord de l'Italie dès le IXe siècle, exerça une grande influence sur l'architecture romane des pays cisalpins au XIe et au XIIe siècle. Vers la fin du Xe et au commencement du XIe siècle, des moines introduisirent le style lombard en Allemagne, en Suisse et dans les provinces de la France voisines de l'Italie, d'où il rayonna dans la direction du nord et de l'ouest. Le style roman de l'Europe centrale n'est autre chose que le style lombard transporté en-deça des Alpes et modifié accidentellement par le génie propre des différents peuples occupant cette contrée. En France, l'influence de l'architecture lombarde ne fut pas partout également sensible : considérable dans le sud-est, elle fut moindre dans la Normandie et faible dans les autres provinces; dans plusieurs parties de ce pays, l'élément gallo-romain eut une grande part dans la formation du style roman. Le roman anglais, plus connu sous le nom de saxon, reçut l'élément lombard par l'intermédiaire des Normands, qui, après avoir conquis l'Angleterre, y importèrent le style de l'ouest de la France.

La propagation rapide des ordres religieux dans le cours du XIe siècle contribua puissamment à la diffusion et au développement de l'architecture romane. En effet, à cette époque, c'était dans les abbayes que se formaient non-seulement les architectes ou, comme on les appelait au moyen âge, les *maîtres de l'œuvre*, mais aussi les ouvriers. Les

abbayes, et même quelquefois les prieurés, avaient, depuis le VIIIe siècle, des ateliers où tous les métiers étaient exercés : elles avaient leurs charpentiers, leurs menuisiers, leurs maçons, leurs ferronniers, leurs sculpteurs ou tailleurs d'images. Dans ces ateliers les moines travaillaient au milieu des laïques, et l'enseignement se perpétuait par apprentissage. On conçoit sans peine combien une organisation de ce genre dut contribuer à répandre partout les mêmes principes de construction et les mêmes motifs de décoration, d'autant plus que ces corporations dépendantes des abbayes, ou formées dans leur sein, étaient chargées de toutes les constructions monumentales, et que, précisément au XIe siècle, les ordres religieux, grâce à d'abondantes ressources, couvrirent en peu de temps l'Europe centrale et occidentale d'un nombre considérable d'églises et de monastères. Tous ces monuments, bien que présentant partout les mêmes caractères généraux, tels que l'emploi du plein cintre et d'un même système de construction, diffèrent néanmoins les uns des autres par certains caractères spéciaux, propres à chaque région et dus au génie particulier des différents peuples, à la nature des matériaux employés, en un mot à la combinaison variée des éléments générateurs du style roman (voyez ci-dessus p. 266). Ces caractères spéciaux constituent des variétés de style qui ont été appelées, du nom de la contrée ou elles se sont formées, style roman allemand, rhénan, bourguignon, poitevin, auvergnat, normand, saxon, etc. M. de Caumont, dans son *Abécédaire* (5e éd., p. 138), expose très clairement les causes qui ont contribué à la formation des variétés du style roman en France : « Les monuments normands du XIe et du XIIe siècle, dit-il, comparés à ceux du Poitou, ces derniers comparés à ceux de la Bourgogne et de l'Auvergne, offrent tous des types généraux uniformes, les mêmes principes de construction, mais avec des différences dans la manière dont les ornements sont traités ; ces dissemblances consisteront dans la prédominance de telle ou telle sculpture, dans l'adoption de certaines formes, de certaines combinaisons habituelles dans une province, plus rares ou insolites dans d'autres ; en un

mot, dans une multitude de détails qui ne frappent pas toujours au premier abord, mais qu'un œil exercé apprécie bientôt avec un peu d'attention. Sans doute, il faut bien distinguer, dans ces divers systèmes, ce qui appartient à l'influence des matériaux de ce qui vient du goût et de l'habileté des sculpteurs. L'influence des matériaux a toujours été immense, et l'on conçoit qu'une pierre tendre, éclatant sous le moindre effort de l'outil, telle que la craie, n'a pas dû recevoir les mêmes sculptures que les pierres homogènes et d'une dureté moyenne, comme celles que l'on possède dans le Calvados, dans le Berry et dans plusieurs autres contrées. Le calcaire grossier, lardé de coquilles, ne pouvait être travaillé de la même manière que la pierre dont je viens de parler; enfin, le granite, si rebelle au ciseau, ne pouvait recevoir les mêmes moulures que les matériaux plus tendres. Ainsi, l'on conçoit que le même système d'ornementation, je dirai plus, que le même ornement sera quelquefois rendu tout différemment suivant la pierre que l'architecte aura mise en œuvre. Sur des matériaux à grain fin, d'une dureté moyenne, on a pu tracer des moulures dont les contours et les détails offraient une pureté de trait que l'on ne pouvait obtenir sur la pierre à gros grain : sur celle-ci, il fallait s'attacher moins à la pureté de trait qu'au relief et à l'effet général des moulures vues à distance. Ce peu de mots suffit pour exprimer ma pensée ; le fait est d'ailleurs tellement palpable qu'il n'a pas besoin de démonstration. Il faut donc, dans la géographie des styles architectoniques et dans l'appréciation des dissemblances que présentent, sous ce rapport, les diverses provinces de France, tenir, avant tout, compte de l'influence des matériaux sur le choix des moulures et sur la manière de les traiter. Mais, après avoir accordé à cette influence toute l'importance qu'elle a eue sur l'état de l'art, il faut aussi reconnaître des écoles diverses, des différences de goût et d'habileté, qui ne peuvent provenir d'aucune autre cause que des traditions d'école. »

La Belgique n'a pas de style roman formé sur son sol et qui, par conséquent, lui appartienne en propre. Au XIe et au XIIe siècle, le territoire de la Belgique actuelle était di-

visé, sous le rapport civil, en plusieurs duchés et comtés indépendants les uns des autres et relevant de l'empereur d'Allemagne ou du roi de France. Sous le rapport ecclésiastique, la partie nord-est du pays formait le diocèse de Liége, qui ressortissait à la métropole de Cologne; et la partie sud-ouest appartenait aux évêchés de Cambrai et de Tournai, soumis à la métropole de Reims. Dans la partie orientale de la Belgique, qui correspond à l'ancien diocèse de Liége, les monuments du XIe et du XIIe siècle offrent généralement, mais surtout sur les bords de la Meuse près de Liége et de Maestricht, les caractères du style rhénan, tandis que dans la partie occidentale ils trahissent l'influence normande.

Le style roman du XIe siècle diffère de celui du XIIe par une ornementation moins riche, des contours moins corrects et une exécution moins parfaite. En Belgique, les monuments du XIe siècle se distinguent, plus que partout ailleurs, par une grande pauvreté d'ornementation. On n'y remarque presque nulle part des incrustations en pierres de différentes couleurs et en terre cuite, comme on en voit souvent à l'intérieur et à l'extérieur des églises du midi de l'Europe (1); on n'y rencontre aussi que bien rarement les ornements usités en France et en Italie pour la décoration des monuments, tels que rinceaux, rosaces, losanges, palmettes, enlacements et animaux fantastiques. A la nef de la cathédrale de Tournai, qui date du XIe siècle, toutes les archivoltes sont dépourvues d'ornements; les corbeilles des chapiteaux seules sont couvertes de sculptures la plupart d'une grande simplicité.

Au XIIe siècle, les ornements sont prodigués à l'intérieur et à l'extérieur des édifices. A l'intérieur, ce sont des bases et des chapiteaux beaucoup mieux travaillés qu'au siècle précédent; à l'extérieur, des arcatures et des archivoltes décorées de moulures saillantes ou de sculptures riches et

(1) Le seul exemple de l'emploi simultané de la brique et de la pierre qui soit parvenu à notre connaissance existait autrefois à Coninxheim, près de Tongres. Voyez ci-dessous, p. 306, fig. 1, une gravure qui reproduit l'appareil de Coninxheim.

variées. On trouve cependant aussi, surtout en Belgique, des monuments du XIIe siècle dans lesquels cette décoration riche fait presque entièrement défaut. Deux causes ont donné lieu à cette pauvreté : 1° l'influence de l'école architecturale de l'ordre de Cîteaux, 2° l'absence de monuments importants de la période gallo-romaine qui pussent inspirer les sculpteurs.

1° *Influence de l'école architecturale de Cîteaux.* Dès la fin du XIe siècle, deux écoles d'architecture, animées de tendances diverses, s'établirent dans l'Europe occidentale. L'une, qui avait son centre dans l'abbaye de Cluny, de l'ordre de Saint-Benoît, déployait une grande magnificence et un luxe presque outré dans la décoration des édifices religieux qu'elle était chargée de construire ; l'autre, au contraire, issue de l'ordre de Cîteaux fondé par saint Bernard, n'admettait presque pas d'ornements, et poussait la simplicité jusqu'à l'austérité. Ces deux écoles, dont les principes en matière de décoration monumentale étaient diamétralement opposés, exercèrent une grande influence sur l'architecture du XIIe siècle. Les monastères et les édifices élevés sous la direction des Cisterciens étaient empreints d'une extrême sévérité de style et dépouillés de toute ornementation sculptée, tandis que les églises et les abbayes des Bénédictins de Cluny se faisaient remarquer par la profusion et la recherche dans la décoration monumentale. Saint Bernard, le fondateur de l'ordre austère de Cîteaux, éleva plus d'une fois la voix contre le luxe excessif que les Clunisiens déployaient dans leurs constructions. Dans une lettre adressée vers l'an 1125 à Guillaume, abbé de Saint-Thierry, de l'ordre de Cluny, il écrivait les lignes suivantes : « Que signifient, dit-il, dans ces cloîtres où les frères vaquent à la lecture, ces monstruosités ridicules, ces je ne sais quelles beautés difformes ou belles difformités ? Que font là ces singes immondes ? et ces lions féroces ? et ces monstrueux centaures ? et ces demi-hommes ? et ces tigres tachetés ? et ces soldats qui se battent ? et ces chasseurs qui donnent du cor ? Sous une tête vous voyez plusieurs corps, et, en revanche, sur un corps vous voyez plusieurs têtes ! Voilà à

un quadrupède une queue de serpent, et voici à un poisson une queue de quadrupède ! Ici c'est un cheval qui finit en chèvre, et là un animal à cornes qui finit en cheval ! En somme, c'est de toutes parts une telle variété, une telle étrangeté de formes, qu'on aime mieux faire la lecture sur les marbres que sur son livre, et passer les jours à étudier de pareilles choses qu'à méditer les lois de Dieu ! » (1) Ces paroles résument parfaitement les tendances de l'école clunisienne dans la décoration des monuments.

Dès son origine, l'ordre de Cîteaux se répandit en Belgique et y fonda des abbayes très puissantes. Nous nous contenterons de citer : dans le Brabant, les abbayes de Villers et de La Cambre ; dans la province d'Anvers celle de Saint-Bernard sur l'Escaut ; dans la Flandre occidentale, celle des Dunes (2). Il résulta de là que l'école architectonique de Cîteaux exerça dans notre pays une influence prépondérante. C'est, en grande partie, dans cette influence que nous trouvons la raison de la simplicité et de la sévérité de style qui distingue la plupart des monuments belges du XIIe siècle.

2° *Absence de monuments importants de la période gallo-romaine.* Dans toutes les contrées où des monuments romains existaient encore au moment de la formation du style roman, la présence de ces monuments a exercé une grande influence sur la décoration des édifices. Les sculpteurs du XIe et du XIIe siècle, novices dans leur art, s'inspiraient, pour ainsi dire instinctivement, des modèles qu'ils avaient sous les yeux. Au contraire, dans les endroits où les monuments romains faisaient défaut, ils s'efforcèrent souvent d'imiter, dans la sculpture monumentale, les tissus variés apportés de l'Orient. « Partout, dit Viollet-le-Duc, où des monuments romains d'une certaine richesse d'ornementation existaient encore dans l'ouest (de la France), l'in-

(1) Lisez tout le chapitre XII de cette lettre, où le saint signale encore d'autres excès qu'il réprouve.

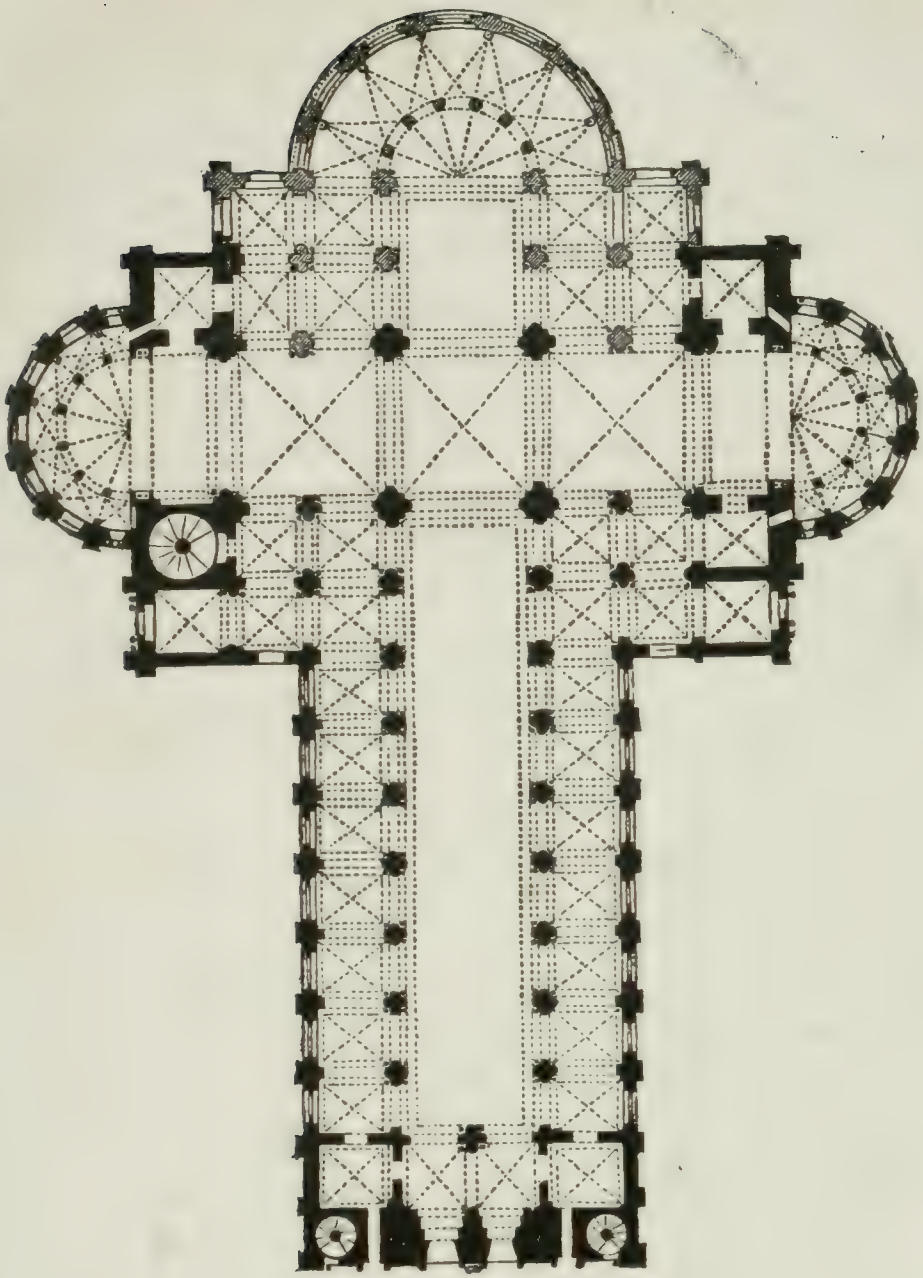
(2) Voyez dans MIRAEUS, *Chronicon Cisterciense*, p. 297 et sv., la liste des monastères cisterciens de la Belgique, et dans les *Origines coenobiorum Benedictinorum in Belgio* (à la fin de la préface) celle des abbayes bénédictines.

fluence de ces tissus sur l'architecture est peu sensible.....; mais dans les contrées, comme la Normandie, où les fragments de sculpture romaine n'avaient pas laissé de traces, la décoration des monuments des XIe et XIIe siècles rappelle ces riches galons, ces rinceaux habilement agencés que l'on retrouve sur les étoffes du Levant... L'art de la statuaire appliqué à l'architecture se développait, à la fin du XIe siècle, en raison de ces mêmes causes... Partout où des monuments romains avaient laissé de riches débris, il se formait des écoles de statuaires; mais l'architecture de la Normandie, du nord (y compris la Belgique) et du Rhin était alors aussi pauvre en statuaire, qu'elle était riche en combinaisons d'ornements d'origine orientale. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 139. Nous n'avons, en Belgique, aucun monument gallo-romain de quelque importance; nos sculpteurs furent donc obligés de chercher leurs inspirations ailleurs.

L'Europe se couvrit, pendant la période romane, d'un nombre considérable d'églises spacieuses et bien proportionnées dans toutes leurs parties. Parmi celles qui ont été conservées jusqu'aujourd'hui on peut citer comme les plus belles : en Belgique, la cathédrale de Tournai; en France, les églises de Saint-Remi à Reims, de la Trinité à Caën et de Vézelay; en Allemagne, les dômes de Bamberg, de Spire, de Worms et de Mayence.

§ 1. — Caractères de l'architecture romane.

1. **Plan et distribution des églises.** Les églises romanes présentent ordinairement en plan la forme d'une croix latine dont la tête, figurée par le chœur, est tournée vers l'Orient. Elles ont généralement trois nefs formées par deux rangées parallèles de piliers; rarement elles en ont cinq. En Belgique, il n'existe pas une seule église romane à cinq nefs : la cathédrale de Tournai, le plus beau et le plus grand monument belge de la période romane, n'en avait anciennement que trois. Voici le plan primitif de cette belle et vaste église :

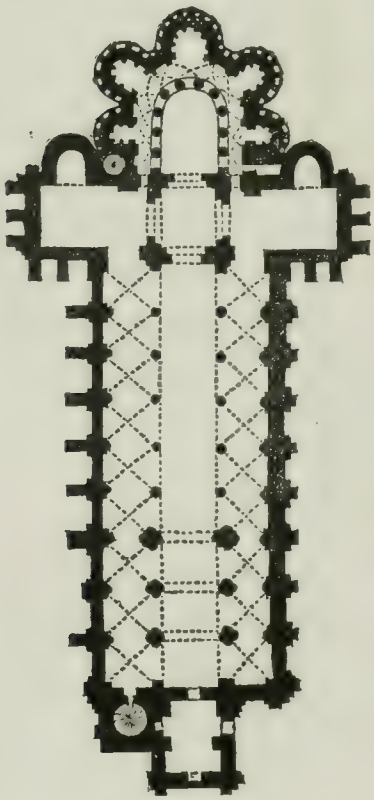


Plan primitif de la cathédrale de Tournai (1).

Les églises de Saint-Barthélemi et de Saint-Denis, à Liége, qui ont aujourd'hui cinq nefs, n'en avaient primitivement que trois : les deux nefs extérieures ont été ajoutées postérieurement.

(1) Nous indiquons les parties détruites au moyen de hâchures. La cathédrale de Tournai mesure 70 mètres depuis le porche jusqu'à l'entrée du chœur; le chœur actuel, en style ogival, a une longueur de 59 mètres. Les nefs ont été terminées vers 1070, et le transept environ un siècle plus tard. Le chœur ogival fut commencé en 1243.

Dès le XIe siècle, le chœur des églises cathédrales, abbatiales et collégiales reçoit des dimensions plus grandes que dans les basiliques latines et lombardes; il est même quelquefois, déjà à cette époque, muni de collatéraux formés par le prolongement des bas côtés de la nef au-delà du transept. Ces collatéraux s'arrêtent ordinairement à l'endroit où commence la courbure de l'abside et forment de petites chapelles latérales, parallèles au chœur. Dans les grandes églises de France du XIIe siècle, ainsi que dans celles qui furent élevées à cette époque sous l'influence de l'architecture de ce pays, ils font très souvent le tour complet du chœur; voyez ci-dessus le plan du chœur primitif de la cathédrale de Tournai (1). Vers la fin de la période romane les bas côtés du chœur commencent à se garnir, en France, de chapelles rayonnantes, appelées chapelles *absidales*, parcequ'elles sont disposées autour de l'abside de l'église. Cette adjonction, faite pour multiplier les autels, eut lieu d'abord dans les églises monastiques, et plus tard aussi dans les cathédrales et les collégiales; voyez ci-contre le plan de l'abbatiale de Saint-Savin. Quelquefois même, comme à l'église de Saint-Remi, à Reims, les chapelles étaient surmontées d'un étage formant de nouvelles chapelles. En Allemagne, le chœur des grandes églises romanes est rarement contourné de bas côtés, et jamais on n'y rencontre des chapelles absidales. Celles-ci sont également très rares en Belgique et en Angleterre; on ne les trouve guère que dans les monuments appartenant aux dernières années de la période



Plan de l'abbatiale de Saint-Savin.

(1) A la cathédrale de Tournai, les absides du transept même sont pourvues d'un collatéral, formé par les bas côtés faisant retour sur le transept.

romane ou même au style de transition, comme à l'église de Notre-Dame à Ruremonde.

Dans quelques églises monastiques, on établit aussi des chapelles adossées au mur oriental du transept. Ces chapelles avaient leur axe parallèle à celui de la nef et du chœur, et par là même se trouvaient orientées : voyez à la page précédente le plan de l'église de Saint-Savin.

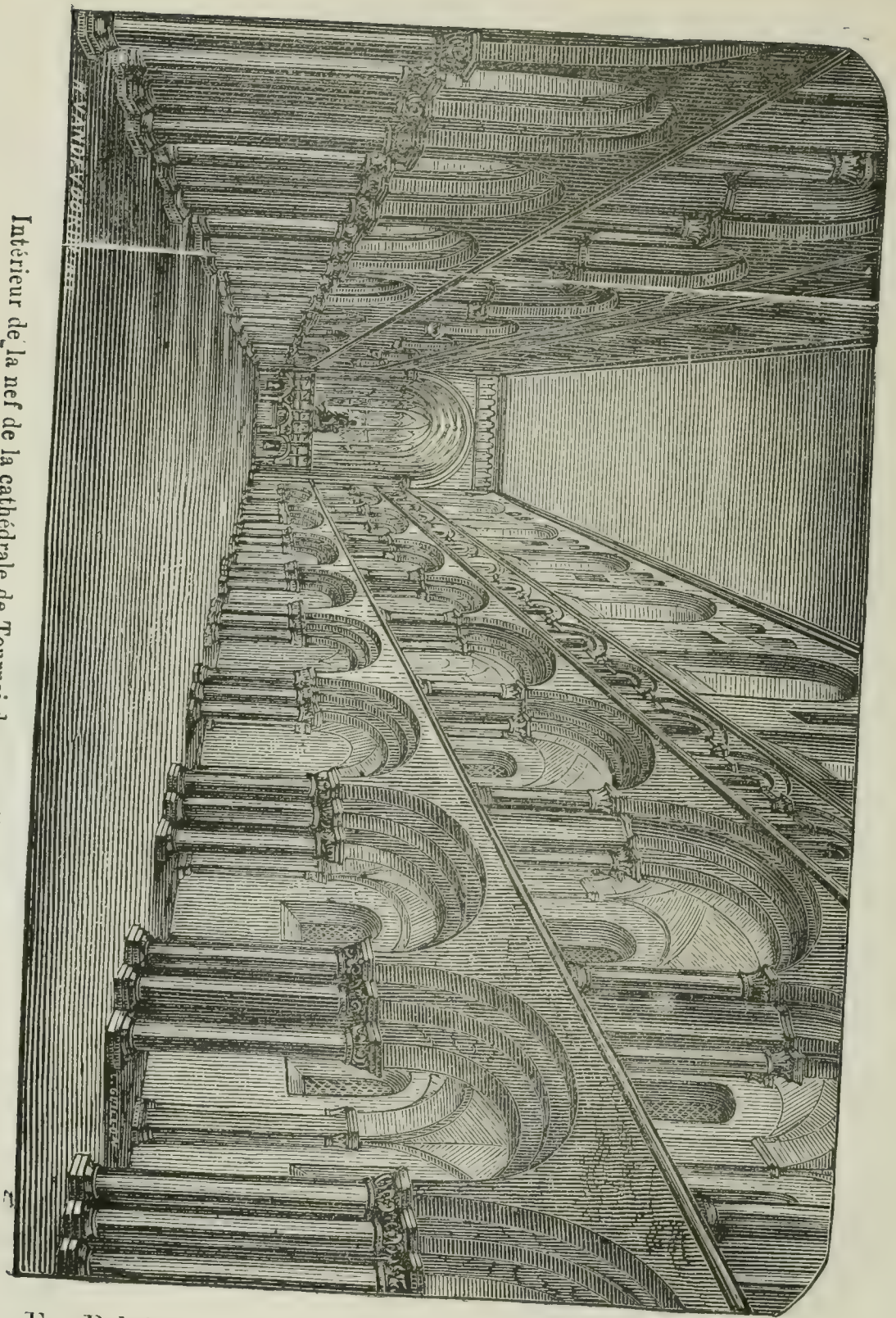
Lorsque le chœur n'était pas entouré de chapelles, il se terminait par une abside semi-circulaire ou par un mur plat. Le chœur roman de la cathédrale de Tournai, qui, au XIIIe siècle, a été remplacé par un chœur en style ogival, formait un hémicycle dépourvu de chapelles absidales. En Belgique, beaucoup d'églises romanes ont le chœur à chevet rectangulaire. Nous citerons, entre autres, les églises de Soignies, de Saint-Barthélemi à Liége, de Nivelles, de Lobbes, de Waha et de Herent lez Louvain.

On trouve, surtout sur les bords du Rhin et dans le reste de l'Allemagne, des églises romanes ayant deux absides semi-circulaires, l'une à l'est et l'autre à l'ouest. Lorsque ces églises sont grandes, elles ont parfois aussi deux transepts, placés l'un près de l'abside orientale, l'autre près de l'abside occidentale. Dans la plupart de ces églises, les extrémités des transepts prenaient la forme d'absides semi-circulaires. Mayence, Worms et Trèves possèdent des cathédrales à deux absides opposées. En Belgique, l'église de Sainte-Croix de Liége seule offre encore cette disposition. L'église de Sainte-Gertrude, à Nivelles, dont le chevet du chœur est rectangulaire, se terminait autrefois à l'occident par une abside semi-circulaire.

En France, il existe des églises avec deux transepts parallèles, placés près du chœur et donnant au plan la forme d'une croix à double traverse.

Quelques grandes églises romanes ont, comme les églises lombardes, leurs bas côtés surmontés de galeries. La cathédrale de Tournai et l'église de Soignies sont les seuls monuments belges ayant des galeries de ce genre. La gravure suivante donne l'intérieur de la nef de la cathédrale de Tournai dans son état primitif :

PRIV. TORONTIENSIS STUDENTATUS



Intérieur de la nef de la cathédrale de Tournai dans son état primitif (XIe siècle).

En Belgique, plusieurs paroisses rurales ont conservé jusqu'aujourd'hui des églises romanes d'un style simple mais élégant. Voici la vue extérieure de la petite église de Celles, près de Dinant :

Eglise de Celles, près de Dinant.

A l'imitation des églises orientales, principalement de celle du Saint-Sépulcre, on construisit, au XIe et au XIIe siècle, des chapelles et des églises rondes ou octogones. Ce furent surtout les commanderies de l'ordre des Templiers qui prirent ce type pour leurs églises, ou plutôt pour leurs oratoires.

Toutes les églises romanes, sans exception, sont orientées.

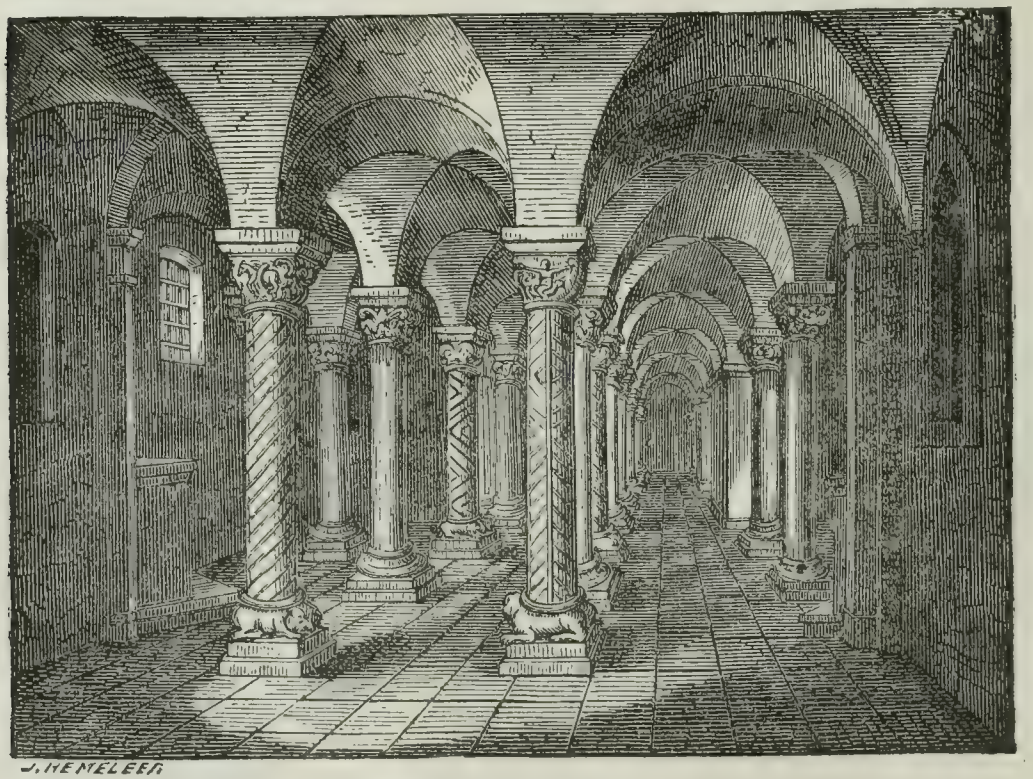
2. **Cryptes.** Plusieurs églises romanes ont des cryptes situées presque toujours sous le chœur et formant des oratoires souterrains, ordinairement à trois ou à cinq nefs, dont les voûtes d'arête romaines viennent retomber sur deux ou quatre rangs de piliers peu élevés. Rarement les cryptes s'étendent, comme à Saint-Hermès de Renaix, non-seulement sous le chœur, mais aussi sous le transept. Les églises de Celles, près de Dinant, et de Notre-Dame de Maestricht possèdent

deux cryptes : une, plus grande, sous le chœur, et une autre, plus petite, sous la tour de la façade occidentale.

Les cryptes des églises dont le chœur est dépourvu de bas côtés reçoivent le jour par d'étroites fenêtres percées dans les murs extérieurs. Lorsque le chœur est entouré d'un collatéral, les cryptes sont régulièrement aérées et éclairées par des ouvertures pratiquées dans la muraille qui sépare le chœur des bas côtés ; car, dans ces églises, le sanctuaire était beaucoup plus élevé que le pavement du pourtour ; ce qui, tout en ajoutant à la solennité des offices célébrés dans le chœur, permettait aux assistants placés dans le collatéral de voir l'intérieur de la crypte. Beaucoup d'églises rhénanes et allemandes offrent cette disposition.

On descend dans la plupart des cryptes par deux escaliers placés dans le transept, à droite et à gauche des degrés qui conduisent au chœur. Lorsque la crypte n'a qu'une seule entrée, celle-ci se trouve ordinairement devant le chœur, dans l'axe même de l'église.

Les cryptes présentent généralement une très grande simplicité. Elles ont peu d'élévation et sont souvent dépourvues



Crypte de l'église de Rolduc (XIIe siècle).

de toute espèce de sculpture d'ornement (Anderlecht); d'autres fois on y remarque des ornements sculptés aux bases et aux chapiteaux (cathédrale de Saint-Bavon, à Gand). Les cryptes de Rolduc (Limbourg hollandais) et de Saint-Gérard à l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand, ont de plus les fûts de leurs colonnes couverts de moulures en losange et en spirale. En France et sur les bords du Rhin, quelques cryptes, construites avec grand luxe, sont ornées de peintures, de colonnes de marbre et de chapiteaux historiés.

En Belgique, il existe encore aujourd'hui des cryptes dans les églises suivantes : 1° à l'église de Saint-Pierre, à Anderlecht; 2° à la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand; 3° deux cryptes dans les ruines de l'abbaye de Saint-Bavon de la même ville; 4° à l'église de Saint-Ursmer, à Lobbes; 5° à l'église de Limbourg, près de Verviers; 6° deux cryptes à l'église de Celles, près de Dinant; 7° à l'église de Saint-Hermès, à Renaix; 8° à l'église de Sainte-Gertrude, à Nivelles (1); 9° à l'église de Bornhem; 10° à l'église de Saint-Hubert; 11° la chapelle basse du Saint-Sang, à Bruges, peut aussi être rangée parmi les cryptes. L'église de St-Germain, à Tirlemont, possédait autrefois une crypte assez spacieuse.

Toutes ces cryptes datent du XIe ou du XIIe siècle. A partir du XIIIe siècle, on abandonna, non-seulement en Belgique, mais aussi dans les autres pays, l'usage de construire des cryptes (2). Quelquefois cependant, comme à la cathédrale de Gand et à l'église de Renaix, les voûtes des cryptes ont été reconstruites ou remaniées pendant la période ogivale, lors d'une reconstruction de l'église supérieure.

3. **Baptistères.** Lorsque la coutume d'administrer solennellement le baptême aux adultes fut tombée en désuétude par la conversion au christianisme de tous les peuples de l'Europe, on ne construisit plus, dans la plupart des pays, des baptistères isolés. La cuve baptismale fut transportée ou dans la nef principale près de la portée d'entrée de l'église,

(1) La crypte de Nivelles, qui n'occupe plus aujourd'hui que les deux premières travées du chœur, s'étendait jusqu'au transept avant l'année 1753.

(2) Nous ne pensons pas que le réduit souterrain existant sous le chœur de l'église de Hal, qui date du XIVe siècle, ait jamais été affecté au service religieux.

ou dans les nefs latérales, ou dans une chapelle placée près de la façade occidentale. L'Italie cependant a conservé jusqu'aujourd'hui l'usage des baptistères isolés, et l'on y trouve, dans beaucoup de villes, des monuments de ce genre élevés non-seulement pendant la période romane, mais même, comme à Pise, pendant la période ogivale. Voyez ci-dessus, p. 282, une gravure du baptistère lombard de Padoue.

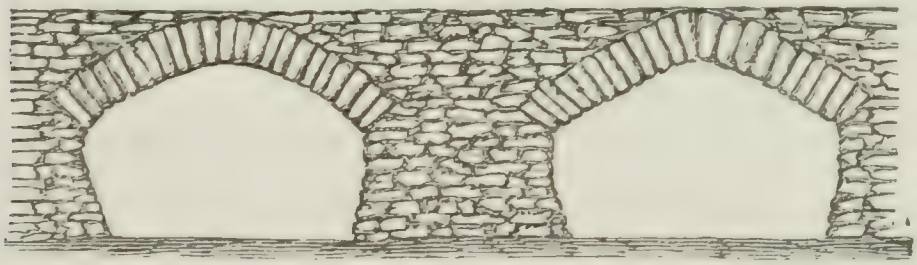
A Liége aussi, l'église de Notre-Dame-aux-Fonts a servi très longtemps de baptistère pour toute la ville. C'est de cette église que proviennent les beaux fonts du XIe siècle qui se trouvent actuellement à l'église de Saint-Barthélemi et dont nous parlerons en traitant des cuves baptismales.

4. **Matériaux et appareils de construction.** Presque tous les monuments belges de la période romane sont construits en grès blanc ou en calcaire bleu. Cette dernière pierre n'a été employée que dans les provinces méridionales de la Belgique. Quelques édifices de la Flandre occidentale, par exemple l'église de Saint-Sauveur, à Bruges, sont construits en briques. Aux environs de Louvain et de Diest, on a parfois fait usage de pierres ferrugineuses.

«L'appareil dit Viollet-le-Duc, varie suivant la nature des matériaux, suivant leur place; l'appareil a donc une grande importance dans la construction : c'est lui qui souvent commande la forme que l'on donne à telle ou telle partie de l'architecture; puisqu'il n'est que le judicieux emploi de la matière mise en œuvre, en raison de sa nature physique, de sa résistance, de sa contexture, de ses dimensions et des ressources dont on dispose. Cependant chaque mode d'architecture a adopté un appareil qui lui appartient, en se soumettant toutefois à des règles communes. Aussi l'examen de l'appareil conduit souvent à reconnaître l'âge d'une construction... On ne disposait jusqu'au XIIe siècle que de moyens de transport médiocres, les routes étaient à peine praticables, les engins pour monter les matériaux insuffisants. Les constructions sont élevées en matériaux de petites dimensions, faciles à monter; les murs, les ntre-forts ne présentent que leurs parements en pierre,

les intérieurs sont remplis en blocage ; les matériaux mis en œuvre sont courts, sans queue, et d'une hauteur donnée par les lits de carrière... La nature des matériaux influe puissamment sur l'appareil adopté : ainsi, dans les contrées où la pierre de taille est résistante, se débite en grands échantillons, comme en Bourgogne, dans le Lyonnais, l'appareil est grand, les assises sont hautes ; tandis que dans les provinces où les matériaux sont tendres, où le débitage de la pierre est par conséquent facile, comme en Normandie, en Champagne, dans l'Ouest, l'appareil est petit, serré ; les tailleurs de pierre, pour faciliter la pose n'hésitent pas à multiplier les joints. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 28. Les principes que le savant auteur pose pour la France ont également reçu leur application dans les autres pays. En Belgique, par exemple, dans les endroits où l'on trouve, comme à Tournai, des matériaux de grande dimension, l'appareil de quelques édifices du XIIe et du XIIIe siècle est beaucoup plus grand que celui des monuments contemporains du Brabant et du Limbourg.

Les constructeurs romans de la Belgique se sont le plus souvent servis de l'appareil régulier moyen, composé d'assises dont la hauteur varie entre 12 et 30 centimètres. Dans les constructions les plus anciennes on rencontre aussi assez souvent l'appareil irrégulier. Quelquefois, comme aux murs inférieurs de la première enceinte fortifiée de Louvain, et de



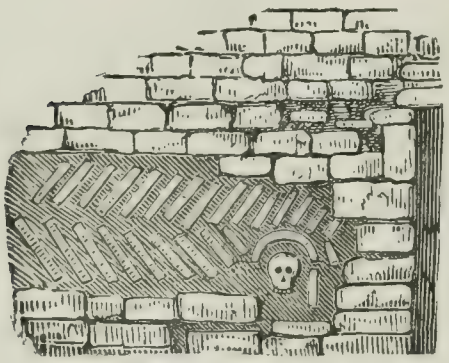
Murs inférieurs de la première enceinte fortifiée de Louvain (vers 1160).

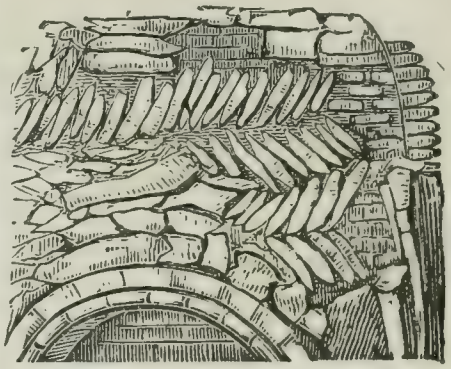
la nef de la cathédrale de Tournai, les pierres de ce dernier appareil, quoique brutes, sont rangées par assises plus ou moins régulières et forment une espèce de *pseudisodomos*.

L'appareil en arête de poisson est très rare dans les édifices romans de la Belgique. A notre connaissance, il n'a été

employé qu'à l'église de Coninxheim, près de Tongres (fig. 1) et à l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand (fig. 2). On le voit

Fig. 1. Fig. 2.





Appareil en arête de poisson à l'église de Coninxheim. aux ruines de Saint-Bavon, à Gand.

aussi à l'église du village de Mesch, près de Maestricht.

5. **Sculpture monumentale.** A partir du XIe siècle, la sculpture monumentale prend soudainement des développements extraordinaires sous l'influence combinée du style lombard, des monuments gallo-romains et des tissus et autres objets d'art rapportés de l'orient par les croisés.

La sculpture décorative du XIe et du XIIe siècle se distingue par une grande richesse et une variété remarquable. Les ornements, généralement mieux conçus et mieux traités que pendant l'époque précédente, prennent aussi plus d'ampleur et plus de relief.

Dans chaque contrée, presque dans chaque province, la décoration romane présente des caractères particuliers, dus au génie propre des habitants, à la nature variée des matériaux et à d'autres influences locales.

Dans le midi de la France, et en général dans tous les pays où l'on rencontrait des monuments romains richement décorés, l'influence lombarde s'allie et se combine avec celle de ces monuments. Les édifices romans de la Provence, par exemple, portent souvent des ornements lombards à côté de motifs évidemment copiés sur des fragments gallo-romains (fig. 1 et 2, p. 309). A Toulouse et dans le Languedoc, les sculpteurs s'inspirent presque exclusivement de l'art de la Lombardie, auquel ils empruntent les entrelacs (fig. 3 et 4) et les animaux affrontés; ils y ajoutent, comme appoint local,

une préférence marquée pour les moulures perlées (fig. 3). Au centre de la France, où l'école clunisienne dirigeait le mouvement artistique, les ornements consistent dans des végétaux au feuillage vigoureux (fig. 5, 6, 9 et 10), auxquels on mêle souvent des animaux chimériques et même quelquefois la figure humaine. Les figures géométriques (fig. 7 et 8) sont assez rares dans cette région, si ce n'est en Auvergne où les incrustations en pierre de diverses couleurs, figurant des losanges, des damiers ou des cercles enlacés, remplacent souvent les ornements sculptés. Dans le nord-ouest de la France, surtout en Normandie, et aussi en Angleterre, la décoration consiste principalement en étoiles et autres figures géométriques (fig. 11 à 20).

Dans les basiliques élevées à Rome, pendant le XIe et le XIIe siècle, d'après les principes de construction du style latin, la décoration monumentale présente souvent la plus grande analogie avec celle des monuments lombards. Pour se convaincre de la vérité de cette assertion il suffira de comparer les figures 21 et 22, qui reproduisent des fragments d'ornements empruntés à l'église de Sainte-Marie-in-Trastevere (XIIe siècle), avec les chapiteaux lombards que nous avons donnés ci-dessus, p. 278.

L'ornementation romane de l'Allemagne se compose principalement de galons enlacés dont les extrémités finissent en feuilles à trois ou cinq lobes (fig. 23 à 29). Ces galons, qui sont quelquefois perlés, semblent ordinairement noués par des rubans ou réunis par des anneaux.

En Belgique, où l'architecture subit principalement l'influence de l'école de Cîteaux, les monuments de la période romane n'offrent pas les décorations si riches et si variées que l'on rencontre dans les autres pays. Dans nos plus beaux et nos plus vastes monuments romans, on ne voit guère d'ornements sculptés, si ce n'est aux chapiteaux et aux impostes. Les sculptures de la chapelle de Hubinne, près de Ciney (fig. 30 à 33), du porche de Sainte-Gertrude, à Nivelles (fig. 37) et des portes Mantile et du Capitole, au transept de la cathédrale de Tournai, sont les plus importantes qui nous restent en Belgique. Les premières, qui recouvrent

des pilastres, sont en partie géométriques (fig. 33), en partie composées de rinceaux (fig. 30 à 32) ; il y en a même deux auxquelles se mêlent des symboles chrétiens, tels que la croix, l'alpha et l'oméga, le mot ALELUIA et le serpent enroulé autour de l'arbre. A Nivelles, ce sont des enroulements symétriques d'une vigne chargée de raisins dans lesquels se tiennent un centaure, un oiseau, un vendangeur et une chèvre (fig. 37 et la gravure de la page 322). Des deux portes de la cathédrale de Tournai, celle du Capitole se trouve dans un tel état de délabrement qu'il est difficile d'en distinguer encore les sculptures ; elles semblent cependant avoir été dans le genre de celle de la porte Mantile qui, mieux conservée, est couverte de sujets légendaires, d'animaux fantastiques et de figures symbolisant les vertus et les vices.

On trouve des billettes à Saint-Barthélemi de Liége (fig. 36), à Sainte-Gertrude de Nivelles et à l'église de l'abbaye de Postel, en Campine, — des bandes étoilées et des tores couverts de feuilles imbriquées à la porte de l'hôpital Saint-Pierre, à Louvain (fig. 34, 35 et la gravure de la page 319) et à l'avant-porche de l'église de Winxele lez Louvain.

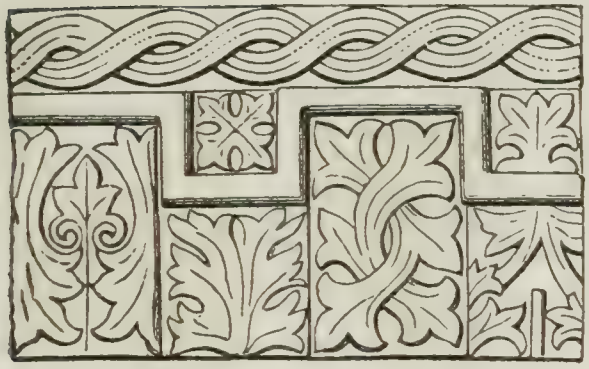
Sous la tour de l'église de Saint-Germain de Tirlemont, il existe deux petites frises romanes très intéressantes, portées l'une et l'autre par des figures accroupies, comme le montre la fig. 39. Elles représentent des branches de vigne chargées de fruits ; dans la première (fig. 38), la branche sort de la bouche d'une tête couronnée, dans la seconde (fig. 39), de celle d'un renard. Des animaux fantastiques à tête de canard et une tête d'homme sont mêlés aux rinceaux.

Nous avons réuni, dans les pages suivantes, les principaux ornements romans en les classant d'après les contrées où ils se rencontrent habituellement. En les comparant entre eux, on pourra se former une idée des caractères de la sculpture monumentale dans les différents pays. Cependant, cette classification ne doit pas être appliquée dans un sens ni trop absolu ni trop exclusif. De plus, pour éviter les descriptions arides et souvent incomprises, nous avons, autant que possible, placé auprès de chaque ornement le nom sous lequel il est connu.

DÉCORATION MONUMENTALE DE LA PÉRIODE ROMANE.

Midi de la France.

Fig. 1.



Torsade et feuillage.
(Église de Sainte-Croix, à Montmajour.)

Fig. 2.

Palmettes.
(Eglise de Saint-Sauveur à Aix.)

Languedoc.

Fig. 3.

Galons perlés. (Musée de Toulouse.)

Fig. 4.

Entrelacs.

Centre de la France.

Fig. 5.

Palmettes perlées et fruits.
(Poitou.)

Fig. 6.

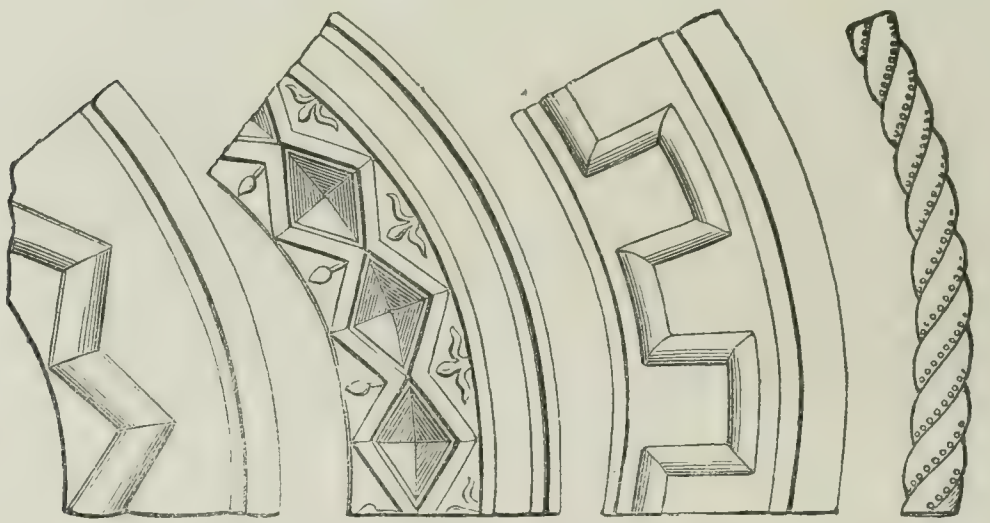
Palmettes perlées, fruits et oves.
(Bourgogne.)

Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9. Fig. 10.

Rosettes. (Puy-en-Vélay.) Besants. Charité-sur-Loire.) Rinceaux. Rinceaux. (Saint-Ursin, à Bourges.)

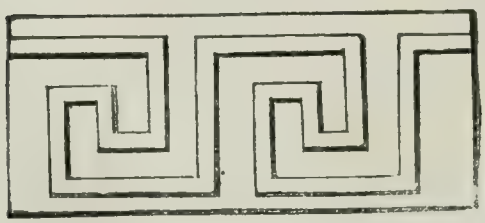
NORD-OUEST DE LA FRANCE ET ANGLETERRE.

Fig. 11. Fig. 12. Fig. 13. Fig. 14.

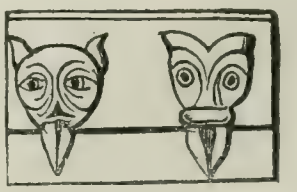


Zigzags, bâtons rompus ou chevrons brisés. Zigzags opposés ou losanges. Frette crénelée. Cable ou torsade.

Fig. 15. Fig. 16.



Méandres.



Têtes-plates.

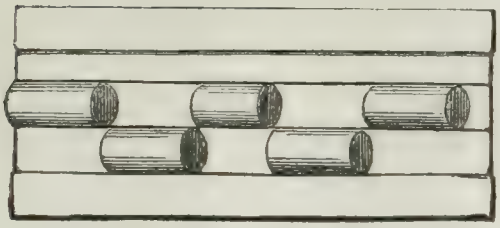
Fig. 17.

Têtes-de-clou.

Fig. 18.

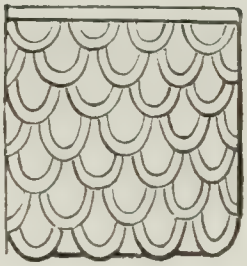
Dents-de-scie.

Fig. 19.



Billettes.

Fig. 20.



Imbrications.

ITALIE CENTRALE.

Fig. 21.

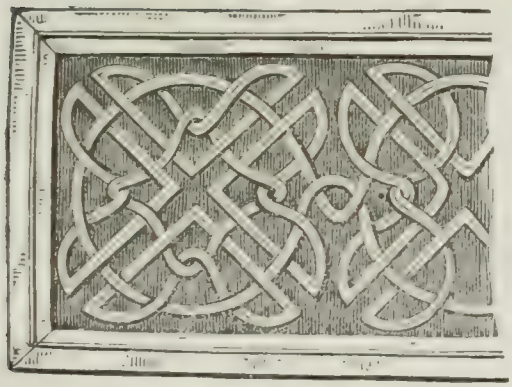
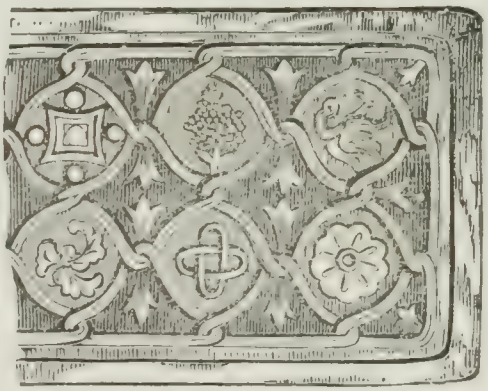


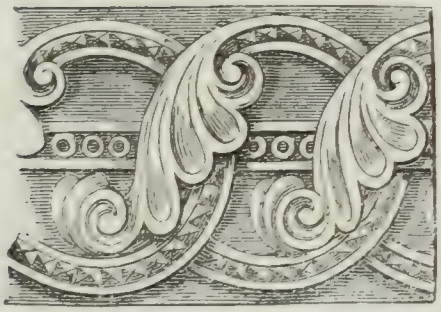
Fig. 22.



Ornements à l'église de Sainte-Marie-in-Trastevere, à Rome (XIIe siècle.)

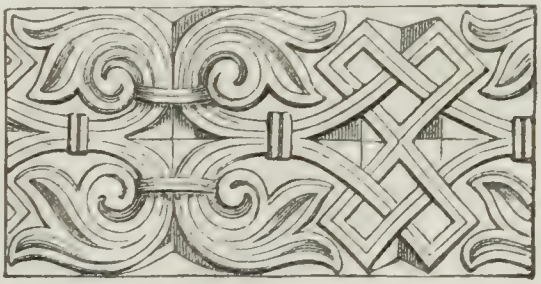
ALLEMAGNE.

Fig. 23.



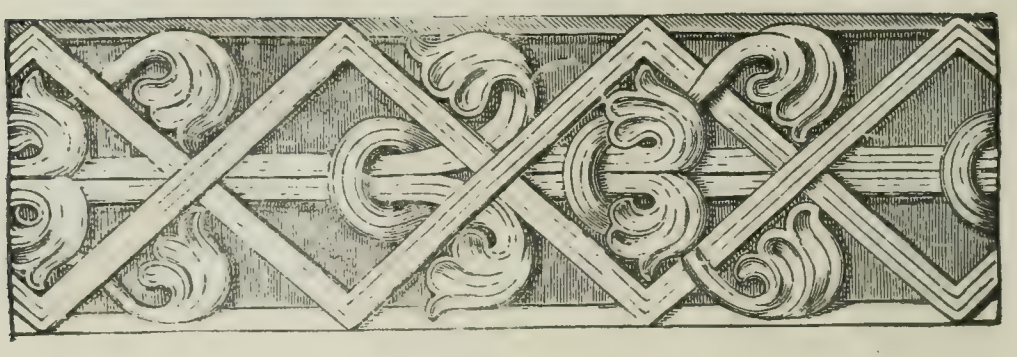
Église d'Alpirsbach (Forêt Noire.)

Fig. 24.



Église d'Ellwangen (XIe siècle).

Fig. 25.



Frise de la chapelle Walthéric, au couvent de Murhard.

Fig. 26

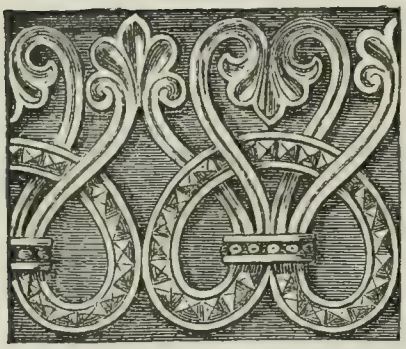
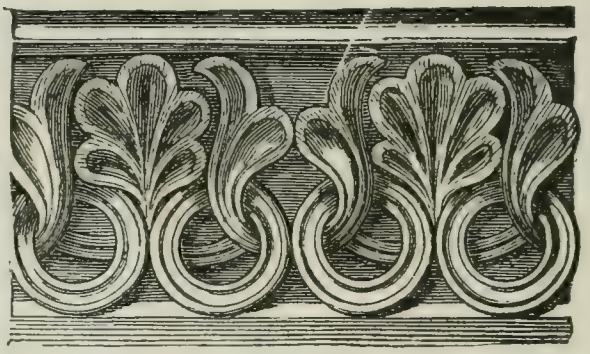
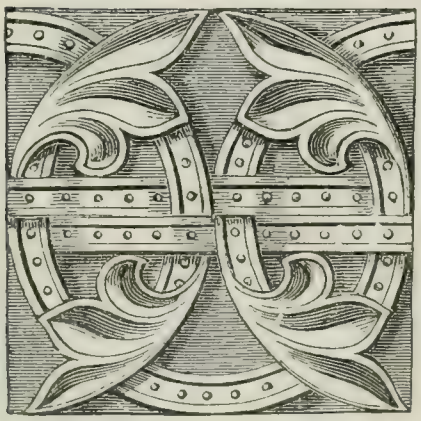


Fig. 27.



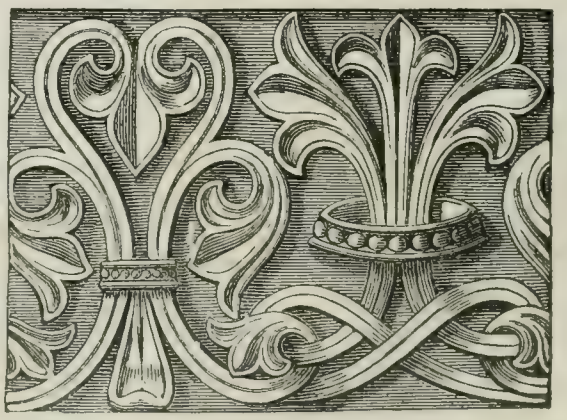
Frises de la chapelle Walthéric au couvent de Murhard.

Fig. 28.



Église de Saint-Jean,
à Gmunden.

Fig. 29.



Musée de Saalfeld.

BELGIQUE.

Fig. 30.

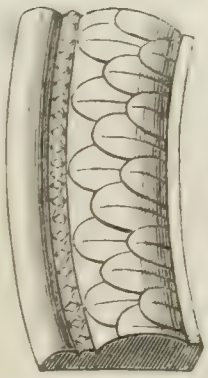
Fig. 31.

Fig. 32 et 33.

Ornements sculptés à la chapelle de Hubinne, près de Ciney.

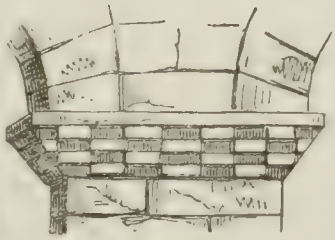
Fig 34.

Fig. 35.



Hôpital de Saint-Pierre, à Louvain.

Fig. 36.



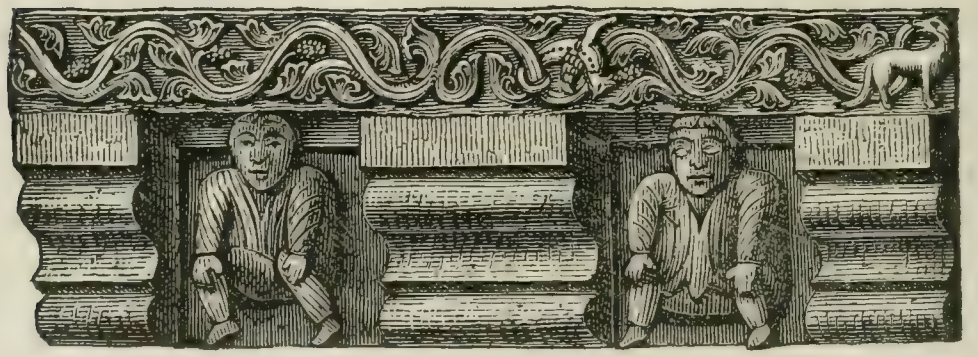
Église de Saint-Barthélemi, à Liége.

Fig. 37.

Église de Sainte-Gertrude, à Nivelles.

Fig. 38,

Fig. 39,



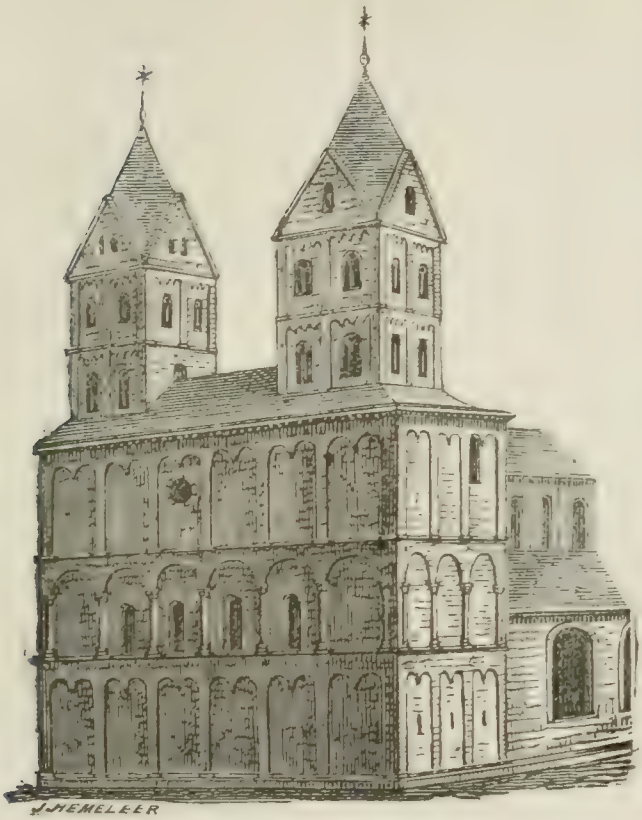
Frises sculptées à l'église de Saint-Germain, à Tirlemont.

6. **Porches.** Avant le XIe siècle, les porches, qui avaient succédé aux narthex des basiliques, se présentaient généralement sous la forme d'un portique, ordinairement peu profond et tenant toute la largeur de l'église; il y en avait aussi, mais en petit nombre, qui étaient pratiqués sous la tour de la façade occidentale.

Les porches romans du XIe et du XIIe siècle se divisent en porches *fermés* et porches *ouverts*. Les premiers prirent, en certaines contrées, des développements si considérables, qu'ils formaient en quelque sorte une nouvelle église bâtie en avant des nefs proprement dites. Les Clunisiens firent précéder la plupart de leurs églises de vastes porches fermés et décorés avec le plus grand luxe. Quelques-uns se composaient d'un rez-de-chaussée et d'un étage; ce dernier formait alors une chapelle habituellement placée sous le vocable de l'archange saint Michel. Le porche de l'abbatiale de Cluny avait six travées et était long de 35 mètres et large de 27; celui de Vézelay a 25 mètres de long sur 21 de large, et compte trois travées. Les Cisterciens établirent aussi, devant leurs églises, des porches fermés; mais ils étaient peu étendus et d'une grande simplicité. Souvent adossés à la façade occidentale et couverts en appentis,

ils communiquaient avec la nef centrale par une seule porte et présentaient, du côté antérieur, une galerie ajourée non vitrée, portée sur un bahut ou soubassement assez élevé.

Les églises cathédrales, collégiales et paroissiales étaient aussi quelquefois précédées de porches fermés très considérables. A l'église de Notre-Dame de Munster, à Ruremonde, il existe un porche de ce genre mesurant 13 mètres de long sur 15 de large, et précédé lui-même d'un petit avant-porche. Nous n'avons pas, en Belgique, de porches fermés aussi étendus. Les plus grands, par exemple ceux de Saint-Barthélemi, à Liége, et de Saint-Germain, à Tirlemont, occupent toute la largeur de l'édifice, mais n'ont qu'une travée de profondeur. La façade occidentale de ces porches était parfois dépourvue de porte ; on entrait dans l'église par deux portes pratiquées dans le mur extérieur des collatéraux sud et nord. Le porche de Saint-Barthélemi, à Liége, dont nous donnons ici la gravure, se compose d'un rez-de-chaussée surmonté de deux étages marqués, à l'extérieur de l'édifice, par trois rangs superposés d'arcatures.



Porche de l'église de Saint-Barthélemi, à Liége (XIe siècle).

En France, on construisit, devant la façade occidentale de quelques églises, des porches ouverts sur trois côtés au rez-de-chaussée et surmontés d'un étage formant salle. Cette salle, qui, dans certains cas, communiquait avec la nef au moyen d'embrasures, servait peut-être, de même que la galerie placée au-dessus des porches fermés, de chapelle

pour les pénitents publics; car ce ne fut qu'au XIIe siècle que la pénitence canonique tomba en désuétude dans l'Église occidentale.

Lorsque la façade occidentale des églises se terminait par une tour centrale, on pratiquait souvent un porche au rez-de-chaussée de cette tour. Au midi et au centre de la France, ces porches sont complétement ouverts de trois côtés, tandis que dans la Normandie, l'Ile-de-France (Paris et ses environs), la Bourgogne, la Champagne et la Belgique, ils sont presque toujours fermés latéralement. Un porche de ce genre, dont la décoration est encore en partie visible, existe sous la tour de l'église de Saint-Jacques, à Louvain. Ces porches, dont l'arcade occidentale ne recevait ordinairement ni porte ni clôture, étaient des abris toujours ouverts pour ceux qui arrivaient à l'église avant l'ouverture des portes; et ils remplaçaient avantageusement ces tambours ou avant-corps que l'on construit de nos jours en hors-d'œuvre aux entrées des églises, et qui ne nuisent que trop souvent aux proportions primitives des monuments en les raccourcissant de toute une travée.

La plupart de nos églises romanes sont encore précédées de leurs anciens porches, ou du moins elles en conservent des vestiges. Le porche de la cathédrale de Tournai est très bien marqué sur le plan de ce monument que nous avons donné ci-dessus, p. 297. La façade occidentale de l'église de Nivelles, dont le milieu était flanqué autrefois d'une abside, avait deux porches latéraux, donnant l'un dans le bas côté nord, l'autre dans le bas côté sud. Ils étaient divisés en deux compartiments et surmontés d'une chapelle au premier étage. Pour entrer dans l'église de Lobbes, il faut traverser trois porches, qui se succèdent l'un à l'autre; cette particularité paraît avoir sa raison dans la différence de niveau qui existe entre la nef et l'entrée de l'église. Le premier qu'on traverse est une espèce d'avant-porche de peu d'élévation adossé à la façade; le second se trouve sous la tour centrale de la façade; le troisième est placé entre la tour et la nef de l'église et a le même niveau que celle-ci.

On voit ça et là, en Belgique, des avant-porches bâtis, comme celui de l'église de Lobbes, en hors-d'œuvre au pied de la tour centrale de la façade. Un des plus remarquables, tant par sa disposition que par sa décoration, est celui de l'église de Winxele, petit village situé à une lieue de Louvain.

7. **Portes.** Dans les grands monuments du XIe et surtout du XIIe siècle, les portes principales, et même parfois les portes secondaires sont décorées, avec profusion, de sculptures d'ornement de tout genre. Comme ces portes sont percées dans des murs très épais et que la charge de leurs archivoltes est ordinairement très lourde à cause de l'élévation des tours ou des murs dans lesquelles elles sont pratiquées, on augmenta le nombre des rangs de claveaux dont se compose l'arc de décharge, et on les posa en encorbellement les uns au-dessus des autres, de manière que l'ébrasement de la porte s'élargit de l'intérieur à l'extérieur. Chaque rang de claveaux retombe sur des colonnettes faisant retraite les unes sur les autres. Cette méthode de construction contribue à la fois à la solidité de l'édifice en établissant un puissant arc de décharge, et à la beauté en ouvrant un large champ à la décoration. Dans les monuments clunisiens, les colonnettes ou les pieds-droits qui les remplacent sont travaillés avec soin, et les claveaux de l'archivolte se couvrent d'ornements de tout genre, tels qu'étoiles, méandres, bâtons rompus, palmettes et figures réelles ou fantastiques. Les Cisterciens se contentèrent, le plus souvent, d'émousser les angles saillants des différentes voussures concentriques de l'archivolte, en les taillant en forme de tores ou de boudins ; rarement ils y mêlaient des ornements. En Belgique aussi, les sculptures sont rares aux archivoltes des portes romanes ; quelquefois cependant, comme aux portes de l'église de Winxele et de l'hôpital Saint-Pierre à Louvain, on trouve des bandes étoilées et des tores couverts de feuilles. Voyez la gravure de la page 319.

Lorsque les archivoltes des portes sont couvertes de riches sculptures, le tympan est presque toujours orné d'un bas-relief, représentant le Christ assis dans une gloire ou auréole.

Il impose quelquefois les mains à deux saints personnages inclinés et agenouillés à ses côtés l'un à droite et l'autre à gauche. D'autres fois il bénit de la main droite et tient un livre dans la main gauche; et dans ce cas l'auréole est souvent entourée des animaux symboliques représentant les évangélistes, comme dans l'exemple suivant emprunté à l'église de Saint-Servais, à Maestricht :

Tympan de porte à Saint-Servais de Maestricht (XIIe siècle).

Le Christ, assis sur l'arc-en-ciel au milieu d'une auréole, bénit de la main droite à la manière latine. Ses pieds reposent sur une espèce d'escabeau, *scabellum*, que les sculpteurs du XIIe siècle n'oublient jamais dans cette sorte de représentation, à moins qu'ils ne le remplacent par un second arc-en-ciel. Il tient un livre ouvert où sont inscrites les paroles : EGO SUM VIA, VERITAS ET VITA. Les animaux, symboles des évangélistes, se trouvent autour de l'auréole ; ils sont nimbés, et portent chacun un livre. Autour de l'archivolte on lit l'inscription suivante, dont chaque ligne, selon l'usage reçu jusqu'au XVIe siècle, commence et finit par une croix :

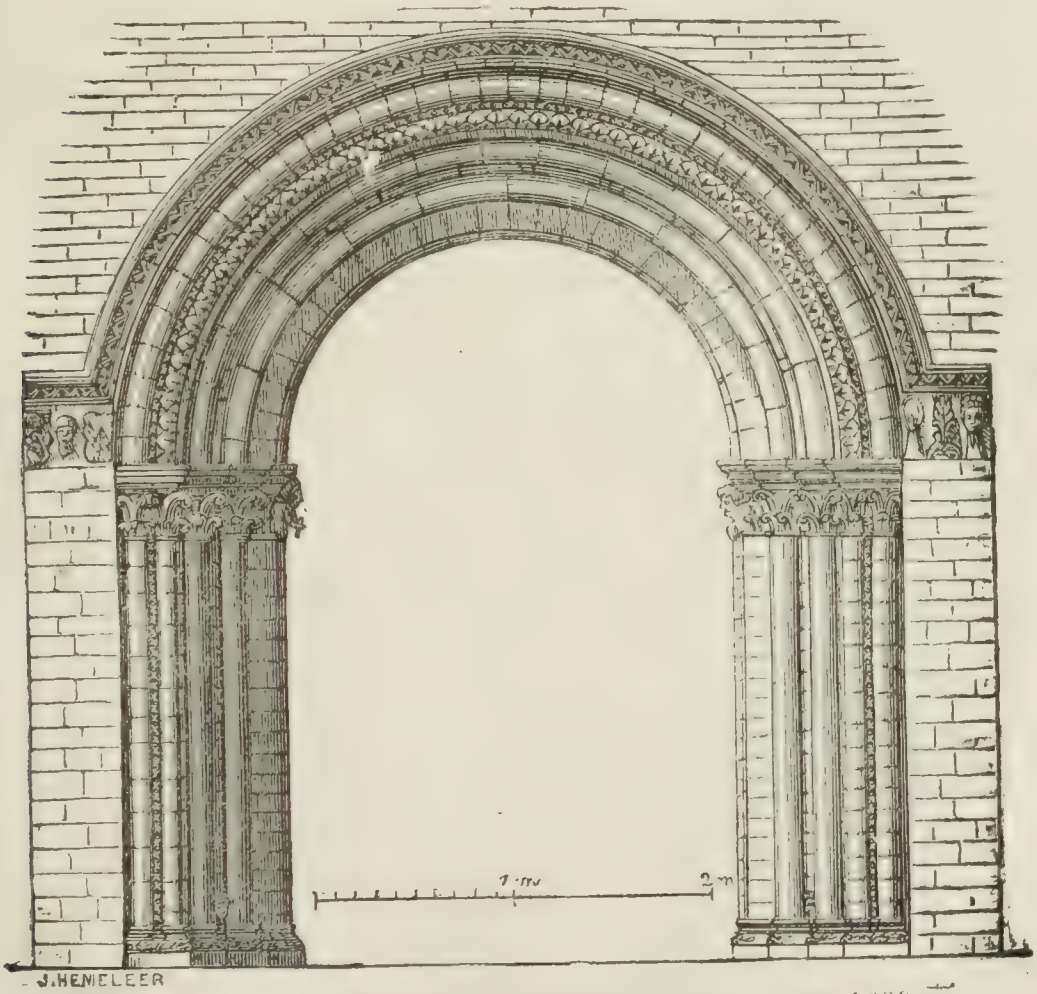
† HAEC DOMUS ORANDI DOMUS EST PECCATA LAVANDI †
† HOC SUBEAS LIMEN PURGARE VOLENS HOMO CRIMEN †
† INTUS PECCATIS LAVACRUM DAT FONS PIETATIS †

Dans quelques parties de la France on a souvent sculpté Daniel entre deux lions sur le tympan des portes des églises romanes.

La porte *Mantile*, par laquelle on entre, du côté nord, dans le transept de la cathédrale de Tournai, est sans aucun doute la porte romane la plus remarquable que nous possé-

dions en Belgique. Elle date de la dernière moitié du XIIe siècle et se distingue par de belles sculptures et un luxe extraordinaire d'ornementation. Ses archivoltes en plein cintre sont encadrées dans une ogive trilobée; ce qui fait qu'on peut presque la considérer comme un monument de la période de transition au style ogival, bien que, par toutes ses autres parties, elle appartienne encore franchement à l'époque romane. Les sculptures des archivoltes et des pieds-droits représentent des sujets historiques, des animaux fantastiques et des symboles de vertus et de vices; les fûts des colonnettes sont contournés en spirale ou couverts de losanges.

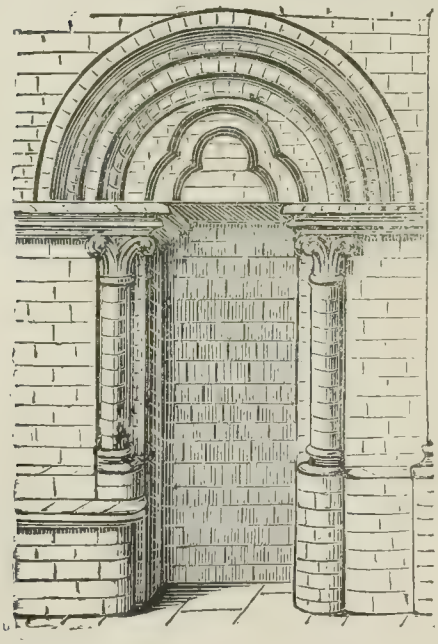
Ce n'est pas seulement aux églises, mais aussi aux autres monuments de la période romane qu'on trouve des portes semblables à celles que nous venons de décrire. L'ancienne porte d'entrée de l'hôpital de Saint-Pierre (autrefois de



Porte romane à l'hôpital de Saint-Pierre, à Louvain (vers 1220).

Sainte-Elisabeth), à Louvain, dont nous donnons ci-dessus la gravure, a son archivolte composée de plusieurs tores retombant sur des colonnettes engagées et en retraite les unes sur les autres. Un de ces tores est couvert de feuilles imbriquées et relié au tore voisin par une bande étoilée ; les autres n'ont aucune espèce d'ornement. Les chapiteaux sont à crochets. Deux figures, dont l'une représente un buste d'homme, l'autre un personnage accroupi tenant des deux mains un livre ouvert, forment les impostes des pieds-droits. Les fûts des colonnettes sont lisses, et les bases munies de griffes. On voit des figures humaines grimaçantes, des deux côtés de la porte, un peu au-dessus des chapiteaux. L'archivolte est encadrée par un rebord saillant orné d'une bande étoilée. Cette porte, dont le tympan est vide, date de l'année 1220 environ.

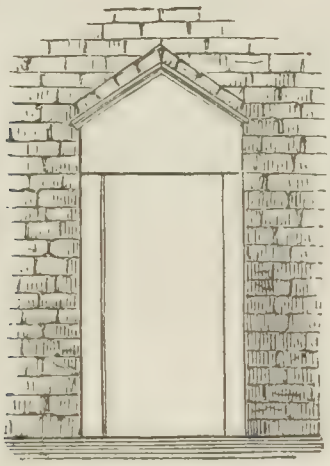
On trouve aussi, dans les édifices romans, des portes plus simples que celles que nous venons de décrire. Leurs archivoltes se composent d'un petit nombre de moulures, ordinairement taillées en boudins, dont les extrémités viennent retomber soit sur des colonnettes, soit sur des pieds-droits, comme dans la porte murée de l'église de La Chapelle, à Bruxelles, dont nous donnons ci-contre une gravure, et qui, par son tympan trilobé et ses chapiteaux à crochets, appartient déjà plus ou moins à la période de transition.



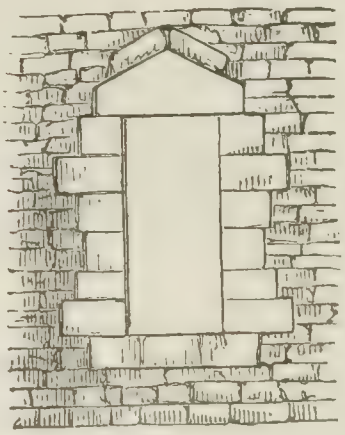
Porte romane, à l'église de La Chapelle, à Bruxelles.

Dans les provinces de Brabant, de Liége et de Namur, on rencontre, en plusieurs endroits, des portes et des fenêtres romanes d'une forme toute particulière ; ce sont des baies rectangulaires fermées, à leur partie supérieure, par un linteau qui s'amortit en fronton triangulaire. Il existe de ces portes aux églises de Grimde lez Tirlemont, de Sainte-

Gertrude à Nivelles, de Wierde, d'Andenelle, à la chapelle de Hubinne, au moulin de l'abbaye de Floreffe et à la tour de Poulseur sur l'Ourthe. On en voyait également à l'hospice, aujourd'hui démoli, des Grands-Malades près de Namur.



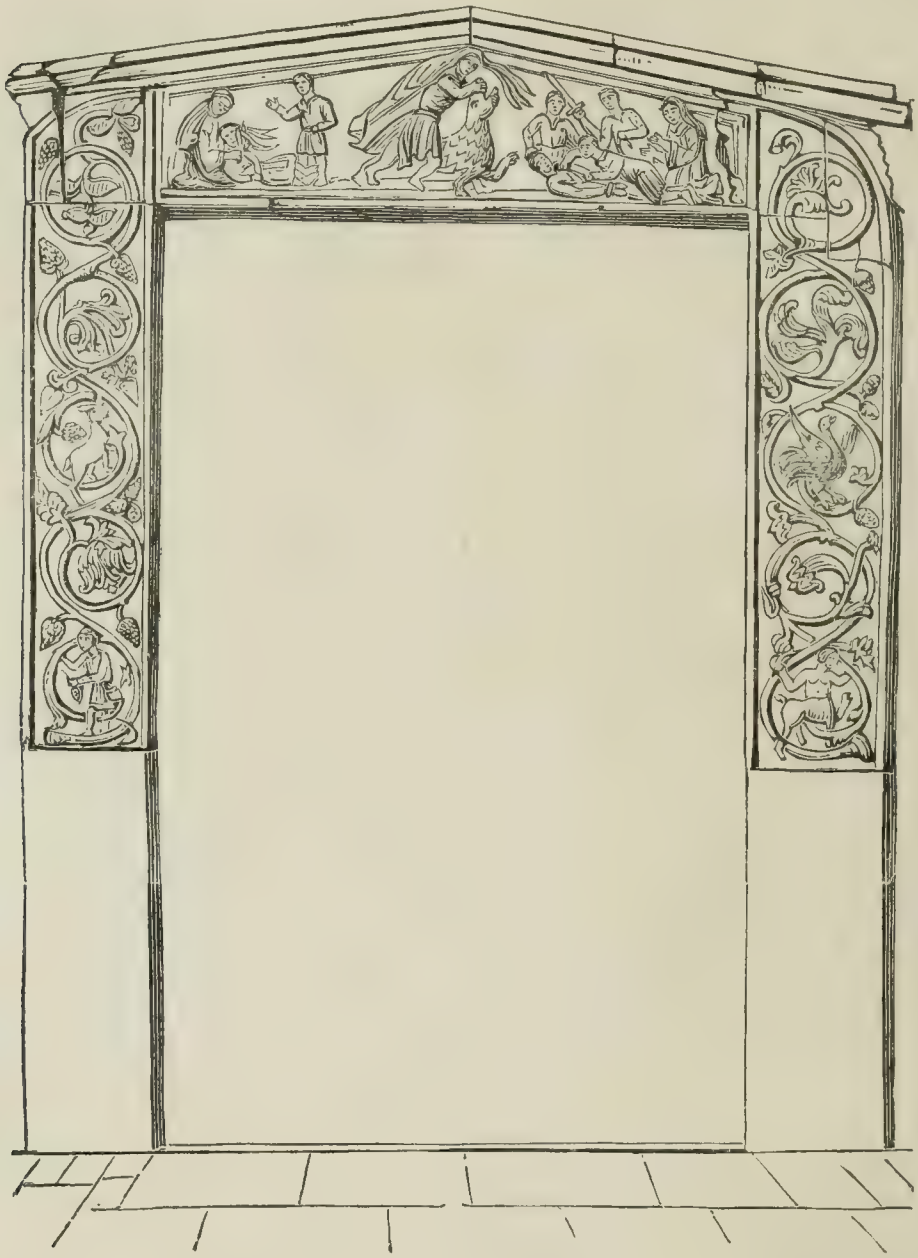
Porte démolie, à l'hospice des Grands-Malades, près de Namur.



Fenêtre à la première enceinte fortifiée de Louvain.

Les linteaux des portes de Hubinne et de Nivelles sont ornés de sculptures. La porte de Nivelles est surtout remarquable à cause de sa décoration. Elle est formée de trois blocs monolithes : deux montants et un linteau. Les montants consistent en de simples pieds-droits ayant 50 centimètres de largeur; le linteau a la forme d'un fronton triangulaire surbaissé, couronné par une corniche; il a 60 centimètres sous l'angle du sommet et 40 aux extrémités. Les sculptures occupent tout le linteau et la partie supérieure des montants. Sur le linteau, on voit trois scènes de l'histoire de Samson : Dalila coupant les cheveux à Samson, Samson terrassant le lion, et les Philistins crevant les yeux à Samson. Dans les angles du porche les plus rapprochés de la porte, il y a deux colonnettes engagées, occupant la moitié supérieure des pieds-droits, et recevant la retombée des nervures de la voute. A leur fût se trouvent adossées deux statues, dont l'une représente Samson enlevant les portes de Gaza, et l'autre, Samson ébranlant la colonne du temple de Dagon. Des animaux fantastiques remplacent les

bases des colonnettes, et servent en même temps de piédestal aux statues. Les montants de la porte sont couverts, sur les deux tiers supérieurs de leur hauteur, de rinceaux que nous avons décrits ci-dessus p. 308. Samson a été regardé par les Pères de l'Eglise comme le symbole du Christ, et son



Porte romane à l'église de Sainte-Gertrude, à Nivelles.

histoire comme préfigurant les principaux mystères de la passion et de la résurrection du Sauveur. Samson livré à ses ennemis par la trahison de Dalila symbolise le Christ trahi et méconnu par le peuple juif; Samson perdant sa chevelure rappelle le Christ dépouillé de ses vêtements;

Samson privé de la vue est l'image de ceux qui, aveuglés par leur incrédulité, n'ont pas reconnu la divinité du Sauveur ; Samson attaché à la colonne figure le Christ attaché à la croix ; Samson terrassant le lion est le symbole du Christ ressuscité et vainqueur du monde ; Samson enlevant les portes de Gaza est le type du Christ détruisant les portes, c'est-à-dire l'empire de l'enfer. L'histoire de Samson a été représentée assez souvent aux portes des églises romanes, entre autres à la porte Mantile de la cathédrale de Tournai.

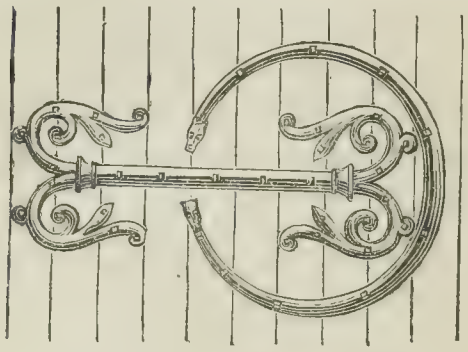
Dans beaucoup de monuments du XIe et du XIIe siècle, les portes primitives ont été remplacées par des portes ogivales ou en style de la renaissance.

8. **Clôtures de portes et pentures.** Dans les monuments les plus importants les vantaux des portes étaient ordinairement en bronze ou en tout autre métal. Les portes en bronze que Charlemagne fit exécuter, au commencement du IXe siècle, pour l'église d'Aix-la-Chapelle existent encore aujourd'hui ; nous en donnons ci-contre la gravure. Dans l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis, près de Paris*, il est fait mention de portes en bronze doré qui y furent établies dès le IXe siècle et que l'abbé Suger fit restaurer trois cents ans plus tard. Cet abbé en fit faire deux nouvelles au XIIe siècle : une pour l'entrée principale et une autre pour l'un des collatéraux de l'église ; elles étaient en bronze doré comme celles du IXe siècle. Sur celle de la façade était représentée en moyen relief l'histoire de la passion, de la résurrection et de l'ascension du Sauveur. On

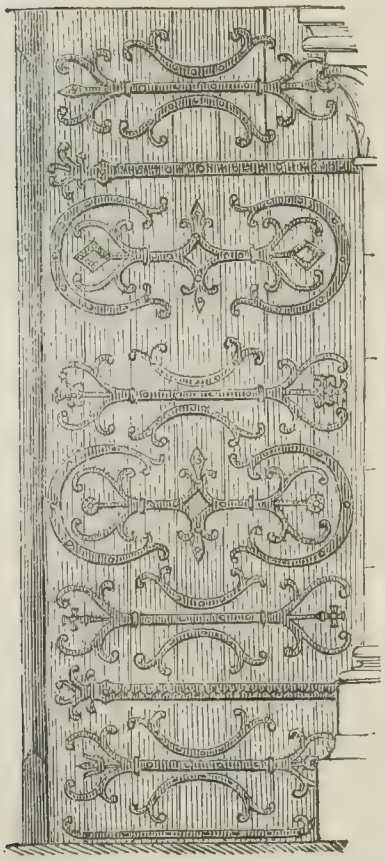
Portes en bronze, au dôme d'Aix-la-Chapelle (IXe siècle).

trouve aussi des portes en bronze de la période romane dans les cathédrales de Mayence, Hildesheim, Augsbourg, Gnesen, Vérone, etc.

Cependant la plupart des vantaux étaient en bois. Ils étaient composés de planches solides clouées sur des châssis qui restaient apparents du côté intérieur de l'édifice. A l'extérieur ces planches, soit nues soit marouflées au moyen de peaux peintes en couleur, recevaient des pentures en fer afin de prévenir la disjonction des joints. On appelle *pentures* des bandes de fer clouées ou boulonnées aux vantaux et terminées par un œil dans lequel entre un gond de la porte, — et *fausses pentures* des bandes semblables, mais dépourvues d'œil et indépendantes des pentures proprement dites.



Pentures du XIIe siècle à l'église d'Ebreuil (France).



Pentures du XIIe XIIIe siècle, à l'église de Chablis (France).

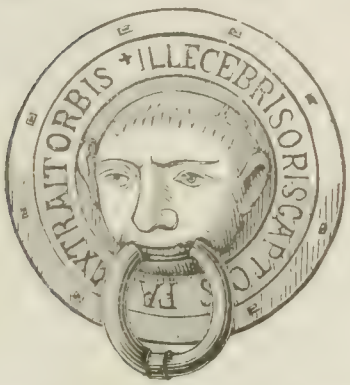
Les pentures, qui dans le principe ne servaient qu'à rendre solidaires les unes des autres toutes les frises d'un vantail, fournirent dès le XIe siècle au style roman un des plus beaux motifs d'ornementation.

Dans les monuments les plus anciens les pentures présentent assez souvent la forme d'un C, droit ou renversé, dont les branches sont clouées sur un nombre plus ou moins considérable de frises, tandis que les fausses pentures consistent dans des bandes appliquées horizontalement sur toute la largeur du vantail et

ayant leurs extrémités recourbées de manière à former des fleurons ou des feuillages. La première gravure de la page précédente explique cette disposition. L'œil de la penture n'est pas visible sur la gravure parce qu'il passe à travers la dernière frise. La deuxième gravure présente un exemple de pentures richement travaillées.

On trouve aussi, dans les édifices romans, des portes avec des vantaux en bois ornés de sculptures en bas relief. Il existe une porte de ce genre à l'église de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne, et de Caumont donne la gravure d'une autre qui se trouve en France, à l'église de La Voulte-Chilhac (*Abécédaire*, 5e éd., p. 356).

Pour faciliter le tirage des vantaux des portes, on y attachait souvent des anneaux passant dans la bouche d'une tête d'homme ou à travers les mufles de têtes de lion ou d'autres animaux réels ou fantastiques. Voici une tête d'homme avec anneau qui se trouve à l'église de Saint-Julien, à Brioude, en France. L'inscription doit se lire : † ILLECEBRIS ORIS CAPTOS FALLAX TRA(H)IT ORBIS. Voyez aussi ci-dessus p. 323 la gravure d'un des battants en bronze de l'église d'Aix-la-Chapelle.

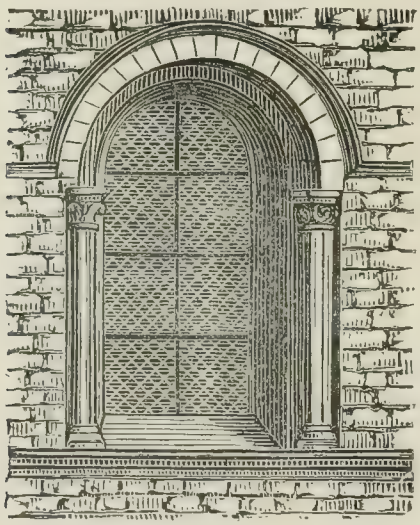


Tête d'homme avec anneau, à l'église de Saint-Julien, à Brioude (France).

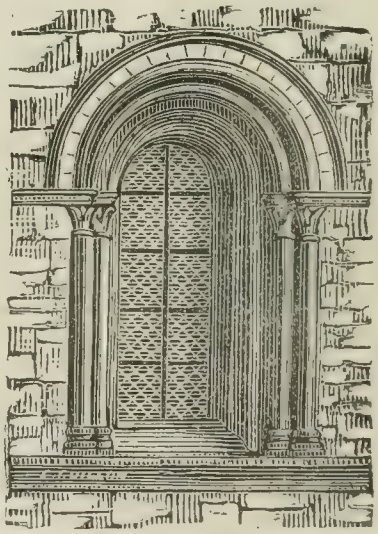
9. **Fenêtres et roses.** Les fenêtres des plus anciens édifices romans sont petites et presque entièrement dépourvues d'ornements. Souvent elles présentent un ébrasement s'élargissant de l'extérieur à l'intérieur, sans doute afin de faciliter l'entrée et la diffusion de la lumière du jour. Leur hauteur égale environ le double de leur largeur, qui, dans l'Europe occidentale, ne dépasse guère deux pieds. Toute leur ornementation consiste dans l'arc appareillé fort simplement qui les ferme à leur partie supérieure. La rareté et la cherté du verre à vitre semble avoir été la raison principale pour laquelle les fenêtres, même dans les grands monuments de la première moitié du XIe siècle, sont étroites et peu élevées.

Vers le milieu du XIe siècle, les baies de fenêtres s'agrandissent, au fur et à mesure que l'usage du verre se généralise. Les fenêtres romanes de la cathédrale de Tournai, par exemple, qui datent de l'année 1070 environ, ont 1 1/4 mètre de largeur sur 2 1/2 de hauteur dans le bas côté inférieur, 1 1/4 mètre de largeur sur 3 de hauteur dans les galeries, et 1 3/4 mètre de largeur sur 4 de hauteur dans la nef principale (1).

Vers la fin du XIe et pendant tout le XIIe siècle, les archivoltes extérieures des fenêtres des grands monuments sont appareillées avec un plus grand soin et encadrées d'un ou plusieurs rangs des claveaux symétriqnes, souvent taillés en tores, dont les extrémités retombent soit sur des colonnettes engagées, soit sur des pieds-droits couronnés d'une imposte sculptée. Ces tores sont quelquefois couverts de sculptures.



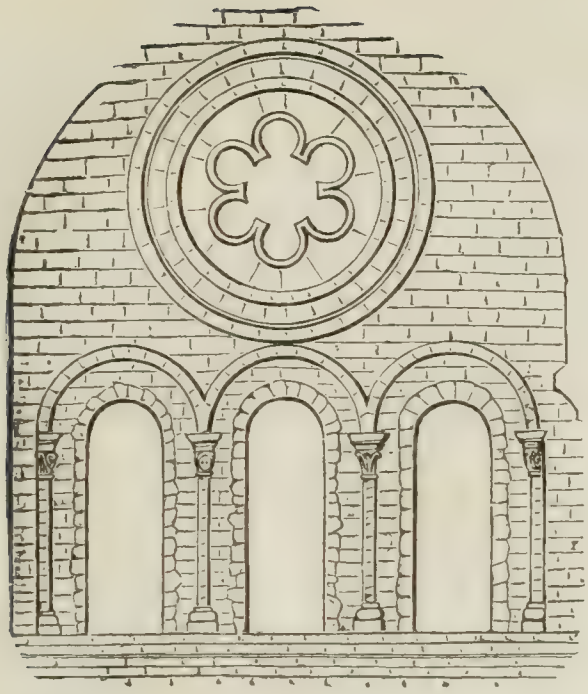
Fenêtre du XIe siecle, à la cathédrale de Tournai.



Fenêtre du XIIe siècle.

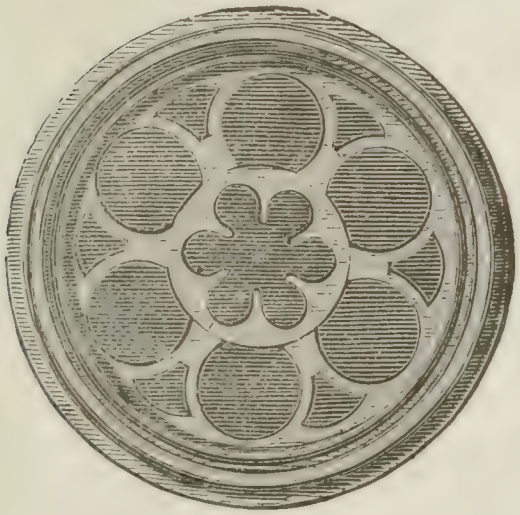
Au XIIe siècle apparaissent aussi les fenêtres *géminées* ou à deux baies séparées par un meneau en forme de colonnette et encadrées par un arc de décharge commun. On voit même des fenêtres *triples* ou *ternées*, c'est-à-dire à trois baies réunies sous un seul grand arc. Dans ces dernières, ou bien la baie du milieu est plus haute que ses voisines, ou bien le tympan

(1) On remarque que, dans un même édifice, les fenêtres des étages sont généralement plus hautes que celles du rez-de-chaussée.



Fenêtre triple, a l'abbaye d'Orval.

formé par le grand arc est percé d'un œil-de-bœuf, *oculus*, entièrement ouvert, ou découpé en forme de trèfle, de quatre-feuilles, de roue, ou de figure à six ou plusieurs lobes. Une des plus belles fenêtres de cette dernière espèce existe encore aujourd'hui dans les ruines de l'abbaye d'Orval (Luxembourg).



Rose au chevet du chœur, à l'église de Herent.

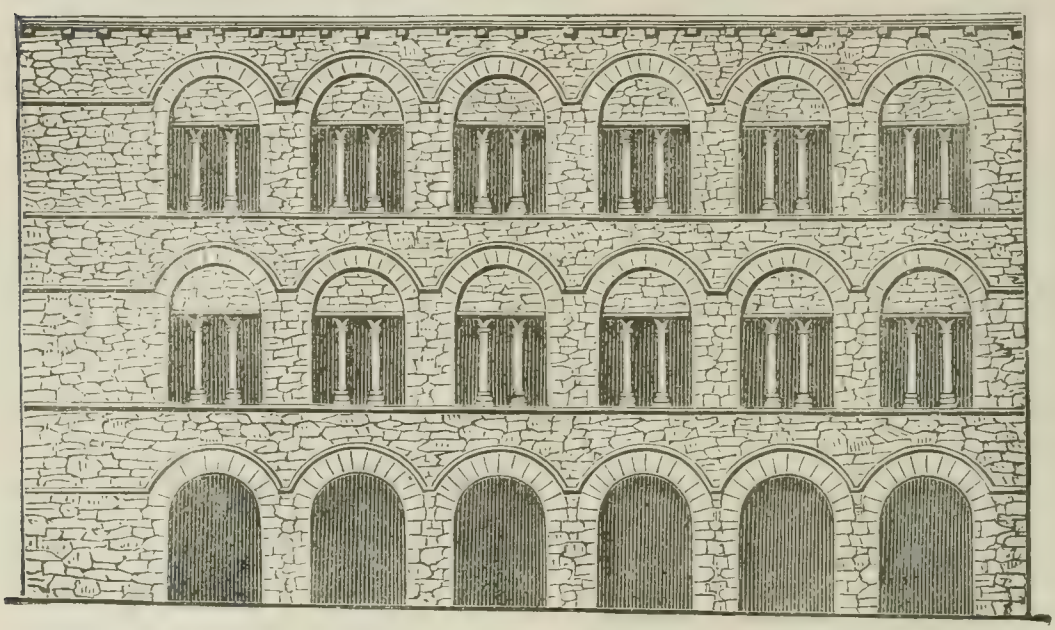
On rencontre également, dans les édifices romans du XIIe siècle, des œils-de-bœuf qui ne servent pas de couronnement à des baies de fenêtre. Ils portent le nom de *roses* et sont découpés de différentes manières. Voici le plan d'une rose qui se trouve dans le mur oriental du chœur rectangulaire de l'église de Herent lez Louvain.

Il existe aussi une rose de ce genre, mais bouchée, à la façade occidentale de l'église de Saint-Jacques, à Louvain.

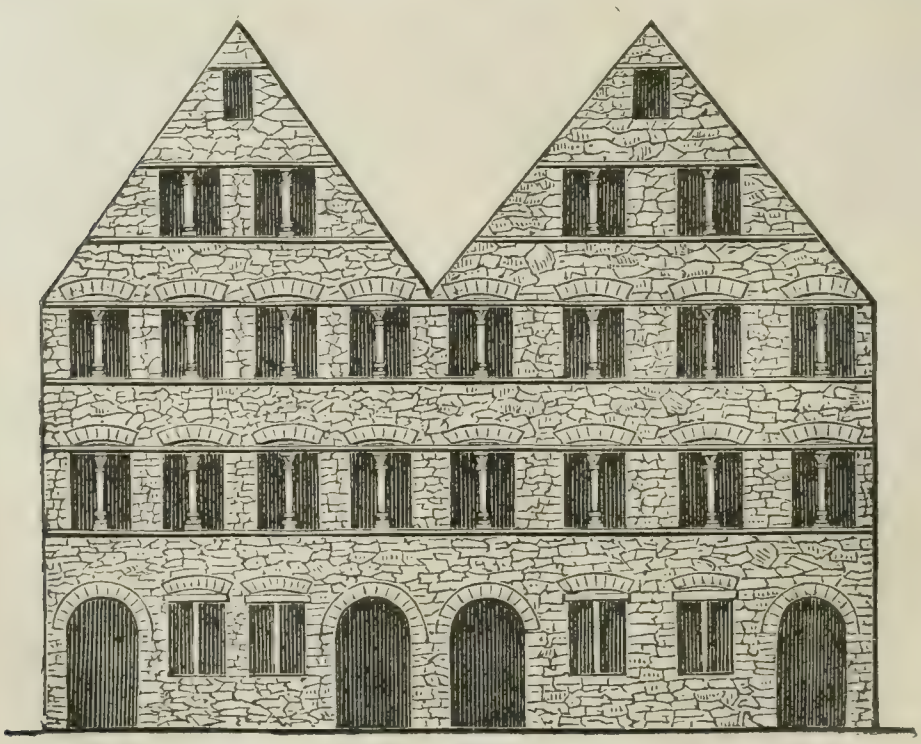
Fenêtre à l'église de Kobern.

Dans plusieurs églises romanes des bords du Rhin, par exemple à Neuss et à Kobern, on voit des fenêtres en forme de trèfle. Cette forme originale a été imitée, en Belgique, à l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand.

Dans les constructions privées du XIIe siècle les fenêtres sont basses et étroites, carrées ou cintrées et subdivisées par des colonnettes ou de simples pieds-droits. Les gravures suivantes de deux maisons qui existent encore aujourd'hui à Tournai donneront une idée des habitations privées à cette époque et feront comprendre la disposition des fenêtres.



Maison dite de Saint-Piat, située rue des Carliers. à Tournai (XIIe siècle)



Maison située rue Barre Saint-Brice, à Tournai (XIIe siecle).

10. **Clôtures de fenêtres et vitraux.** Dans les pays méridionaux on continua de fermer les baies des fenêtres avec des châssis ajourés en bois et des claires-voies en marbre ou en pierre, semblables aux clôtures que nous avons décrites ci-dessus p. 178. Seulement les dessins produits par l'évidement des tablettes présentent des formes plus variées et en harmonie avec l'ornementation romane ; ils se composent le plus souvent de figures géométriques. Les clôtures ajourées ont été employées jusqu'au XVIe siècle en Grèce, en Italie et en Espagne, et l'on s'en sert encore de nos jours en Orient.

Les clôtures d'une forme singulière et insolite que l'on voit dans les grandes fenêtres du transept, à l'église de l'abbaye de Villers, rappellent de loin les claires-voies en usage dans le midi de l'Europe. Voyez la gravure de ces clôtures dans SCHAYES, *Hist. de l'architecture*, II, p. 44.

Dans l'Europe occidentale et septentrionale on employa de préférence, pour clôre les fenêtres, des panneaux composés de morceaux de verre réunis au moyen de filets de plomb, et quelquefois diversement colorés de manière à former une mosaïque transparente. Dans ces verrières les figures et les ornements *peints sur le verre* font encore complétement défaut. « Il y a en effet, dit Labarte, une grande différence entre colorer le verre et peindre dessus. Les verres colorés s'obtiennent en mêlant à la pâte en fusion, pendant la fabrication, certains oxydes métalliques, qui communiquent à toute la pâte une couleur uniforme. Cette coloration n'est pas superficielle ; elle existe dans toute la substance du verre, les matières colorantes s'étant intimement combinées par la fusion avec la masse vitreuse. Ce procédé produit ce qu'on appelle des verres teints, qu'il ne faut pas confondre avec les verres peints. Pour obtenir ceux-ci, on prend une table de verre translucide, incolore ou déjà teinte dans la masse, et sur l'une de ses surfaces ou sur toutes deux on rend le dessin et le coloris avec des couleurs vitrifiables. Ces couleurs, véritables émaux, sont le produit d'oxydes métalliques, donnant la coloration, qui sont mêlés

et combinés avec des composés vitreux auxquels on a donné le nom de fondants. Ces fondants deviennent les véhicules des couleurs, et c'est par leur intermédiaire, à l'aide de l'action d'une forte chaleur, que les matières colorantes sont fixées sur la table de verre et incorporées avec elle. » *Histoire des arts industriels*, III, p. 333.

L'usage des vitraux peints représentant des sujets et des personnages ne fut introduit qu'au XIIe siècle. Nous expliquerons la manière de peindre sur le verre et de le teindre dans la masse et nous donnerons l'histoire de la peinture sur verre depuis son origine jusqu'à nos jours, lorsque nous traiterons des verrières de la période ogivale.

11. **Façades.** Les façades des plus anciens édifices romans de l'Europe centrale et occidentale sont souvent dépourvues de toute ornementation, ou tout au plus décorées de quelques arcatures, d'appareils en arête de poisson, ou d'incrustations en briques et en pierres de différentes couleurs. A partir du milieu du XIe siècle, les façades sont ornées avec plus de soin et plus de recherche ; elles présentent des ordonnances si variées qu'il serait impossible de les classer et de les décrire, même d'une manière générale. Leur décoration architecturale consiste d'abord dans les portes, ordinairement au nombre de trois, à profondes voussures plus ou moins chargées de sculptures ; ensuite dans les galeries, vraies ou simulées, formées par un ou plusieurs rangs d'arcatures aveugles ou ajourées ; et enfin dans de grandes roses percées au-dessus de la porte principale. Rarement les façades romanes sont décorées de statues. On trouve cependant des exemples où, comme à Notre-Dame de Poitiers, toutes les arcatures servent de niches à des statues.

Les façades occidentales de quelques églises étaient flanquées de deux tours (Saint-Barthélemi de Liége, Saint-Servais et Notre-Dame de Maestricht, église de Neeryssche). Cependant, en Belgique, on se contenta le plus souvent d'une seule tour élevée au centre de la façade (Sainte-Gertrude de Nivelles, Saint-Ursmer de Lobbes, Saint-Jacques de Louvain); quelquefois même, comme à la cathédrale de Tournai, la façade était dépourvue de tours.

Les églises rhénanes à deux absides n'ont pas de façade occidentale, et leurs façades latérales sont généralement peu importantes.

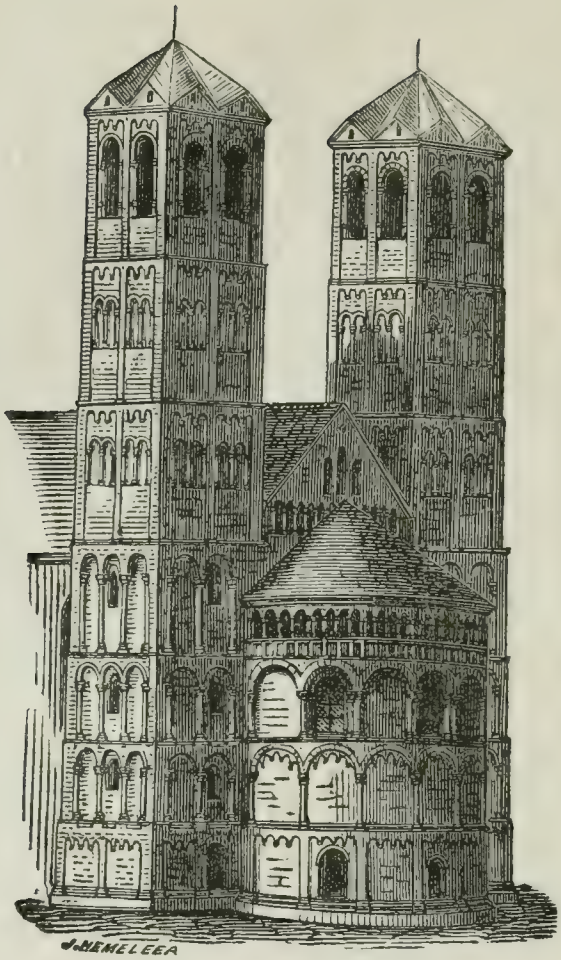
Dans plusieurs églises romanes de la Belgique, par exemple à la cathédrale de Tournai, les façades ont été entièrement changées pendant la période ogivale ou à l'époque de la Renaissance. Celles qui ont conservé leur aspect primitif sont peu remarquables et assez souvent dépourvues de portes ; voyez ci-dessus, p. 315, la façade de l'église de Saint-Barthélemi de Liége.

12. **Absides.** Dans beaucoup d'églises, le chœur et même quelquefois les bras du transept se terminent par une abside semi-circulaire ou polygone. En Belgique cependant, comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 299, plusieurs églises ont le chevet du chœur rectangulaire.

L'abside se rattache ordinairement à la construction principale par une voûte en cul-de-four, surmontée d'un toit presque toujours plus bas que celui du chœur.

Les murs extérieurs des absides sont le plus souvent ornés d'un ou de plusieurs rangs d'arcades formées par des contreforts d'une faible saillie, des colonnes ou des pilastres engagés, reliés entre eux par des arcs en plein cintre. Des fenêtres, ordinairement en nombre impair, sont percées dans ces arcades. Dans la plupart des églises des bords du Rhin et à Saint-Servais à Maestricht, les fenêtres alternent avec des arcades aveugles, tandis que, dans plusieurs églises françaises et au transept de la cathédrale de Tournai, une fenêtre s'ouvre sous chaque arcade.

Les absides de presque toutes les églises romanes des bords du Rhin présentent immédiatement au-dessous du toit une galerie ouverte, formée d'une suite de petites arcades en plein cintre portées par des colonnettes. Très souvent les fûts de ces colonnettes sont en marbre noir et les chapiteaux en marbre blanc. Ces absides ont reçu le nom d'absides *rhénanes* ; elle servaient autrefois et servent encore aujourd'hui en quelques endroits à l'ostension des reliques. Voyez, à la page suivante, la gravure de l'abside rhénane de l'église de Saint-Géréon, à Cologne.



Abside rhénane et tours de l'église de Saint-Géréon, à Cologne.

Les absides des églises du prieuré de Saint-Nicolas-en-Glain, près de Liége (grav. dans SCHAYES, *Histoire de l'architecture*, 2e éd., I, p. 356), de Saint-Servais de Maestricht (ibid. p. 338) et de Sainte-Croix de Liége (ibid. II, p. 30) doivent être rangées parmi les absides rhénanes. Les absides rhénanes ont été imitées récemment à l'église de Sainte-Marie, à Schaerbeek, lez Bruxelles.

Les galeries ne se rencontrent plus aux absides des églises ogivales, même sur les bords du Rhin. Le chœur de l'église de Léau seul fait exception à cette règle.

13. **Piliers, colonnes et colonnettes.** Les édifices élevés dans l'Europe centrale vers la fin du xe et au commencement du xie siècle ne présentent régulièrement que des piliers très simples, à section circulaire, carrée ou rectangulaire. Pendant le xie siècle on introduisit l'usage des piliers cantonnés de deux ou quatre colonnettes engagées, et semblables à ceux dont se sont servis les constructeurs lombards (voyez ci-dessus p. 275 et 279). Dans la plupart des monuments où l'on rencontre ce système de construction, les bas côtés ont, de même que dans les édifices lombards, deux fois autant de travées que la nef principale ; et des piliers à section plus forte et plus faible se succèdent alter-

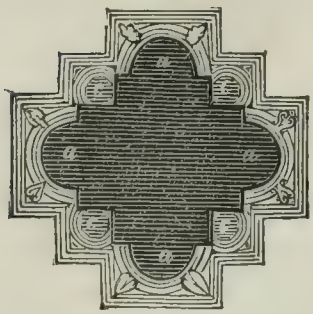
nativement (voyez ci-dessus p. 272 et 273). Cette disposition est commune à presque toutes les églises du XIe et du XIIe siècle voûtées lors de leur construction, et a même été conservée dans quelques monuments de la période de transition.

La colonne romane, ou plutôt le pilier à section circulaire n'est jamais, comme une règle invariable l'exige dans les ordres classiques, couronné d'un entablement, et, *lorsqu'il est bâti par assises*, son fût est aussi large au sommet qu'à la base. Dans le nord de l'Europe on ne rencontre des colonnes monolithes que dans les cryptes; dans le midi, au contraire, « presque tous les chœurs des grandes églises du XIIe siècle, dit Viollet-le-Duc, possèdent des colonnes monolithes en pierre dure d'une hauteur et d'un diamètre considérables, et presque toujours ces colonnes sont diminuées, c'est-à-dire qu'elles sont taillées en cône de la base au sommet. D'ailleurs il est rare de voir ces colonnes porter, comme la colonne romaine, un filet et un congé sur la base et une astragale sous le chapiteau. » *Dictionnaire de l'architecture*, III, p. 494. Dans un autre endroit (II, p. 125) le même auteur explique clairement la différence qui existe entre la colonne des ordres classiques et le pilier-colonne du moyen âge : « La colonne romaine, dit-il, porte à son extrémité inférieure une saillie composée d'un congé et d'un listel; tandis que la colonne du moyen âge, sauf quelques rares exceptions..., ne porte aucune saillie inférieure, et vient poser à cru sur la base. Ainsi, dans la colonne antique, entre le tore supérieur de la base et le fût de la colonne, il y a une moulure dépendant de celle-ci qui sert de transition. Cette moulure est supprimée dans l'époque romane. Le congé et le filet inférieur du fût de la colonne exigeaient, pour être conservés, un évidement dans toute la hauteur de ce fût; ces membres supprimés, les tailleurs de pierre s'épargnaient un travail considérable. C'est aussi pour éviter cet évidement à faire sur la longueur du fût, que l'astragale fut réunie au chapiteau au lieu de tenir à la colonne. »

A la cathédrale de Tournai, les absides du transept ont

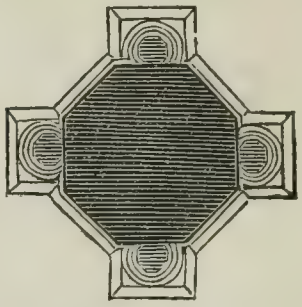
des colonnes cylindriques, tant au rez-de-chaussée qu'à la galerie. Les piliers de la nef sont cantonnés au rez-de-chaussée (fig. 1) de quatre demi-colonnes *a* et renforcés aux angles de quatre colonnettes *c* de moindre dimension, libres, octogones et en pierre polie. A la galerie de l'étage les quatre colonnes libres sont supprimées (fig. 2). Voyez aussi la gravure de la page 300.

Fig. 1.



Section des piliers au rez de-chaussée

Fig. 2.



Section des piliers à la galerie

de la nef de la cathédrale de Tournai.

A l'église de Saint-Servais, à Maestricht, les piliers de la nef étaient primitivement à section carrée; ils ont subi des modifications assez considérables, lors de la construction de la voûte qui a été substituée, pendant le xve siècle, au plafond en bois de la nef centrale.

L'église de Notre-Dame de la même ville présente dans la nef (qui est la partie la plus ancienne de l'église) des piliers carrés, et au chœur, qui date du xiie siecle, des colonnes cylindriques.

Les églises des paroisses rurales de moindre importance ont très souvent des piliers carrés, trapus, dépourvus de base et de chapiteau, ou portant pour tout ornement une ou deux moulures peu importantes qui remplacent le chapiteau.

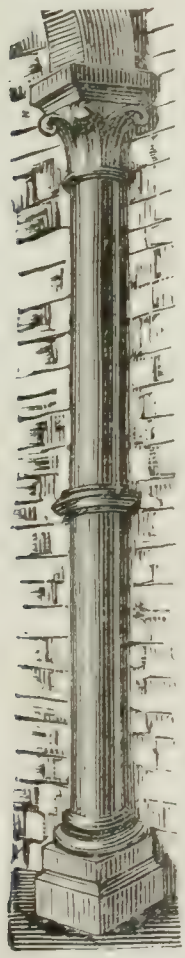
En France on trouve quelquefois des cannelures sur les pilastres des monuments romans. La présence de cet ornement est due uniquement à l'influence exercée, en ces endroits, par des monuments gallo-romains. Les églises de Saint-Remi, à Reims, et de Charité-sur-Loire, les cathédrales d'Autun et de Langres offrent des exemples remarquables de pilastres cannelés (1).

On donne le nom de colonnettes, non-seulement à des

(1) Voyez De Caumont, *Abécédaire*, 5e éd., p. 199 et sv.

colonnes de petite dimension, mais aussi aux colonnes minces et allongées qui cantonnent les piles principales d'une construction.

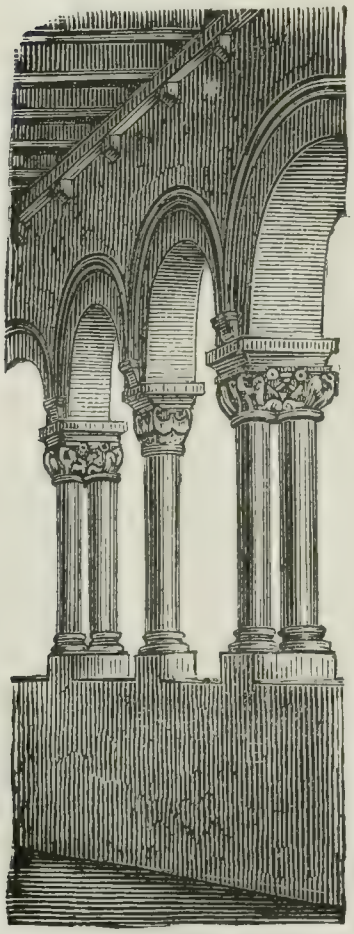
Pendant la période romane, et surtout au XIIe siècle, les fûts des colonnettes furent souvent couverts de sculptures variées : c'étaient des figures géométriques, des spirales, des torsades, des galons perlés, des rinceaux de feuillages, des entrelacs, des animaux et même des représentations de sujets historiques ou légendaires. Ces ornements, qui sont communs dans le midi de l'Europe et en France (surtout dans les églises élevées sous la direction de l'école de Cluny), se rencontrent rarement en Belgique ; on n'en voit guère d'exemples, si ce n'est à une porte de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon à Gand et à la porte Mantile de la cathédrale de Tournai. A la crypte de l'église de Rolduc les fûts des colonnes sont ornés de losanges et de spirales ; voyez la gravure de la page 302.



Colonn tte annelée. (XIIe XIIIe siècle)

Vers la fin de la période romane et au commencement de l'époque ogivale, les colonnettes sont *annelées*, c'est-à-dire munies d'une espèce de tore formant anneau autour du fût. Cet ornement a reçu le nom d'*anneau*, *bague* ou *bracelet*. «On désigne par le mot bague, dit Viollet-le-Duc, un membre de moulure qui divise horizontalement les colonnes dans leur hauteur. Lorsqu'au XIIe siècle on remplaça les grosses piles carrées ou cylindriques dans les édifices par des faisceaux de colonnettes d'un faible diamètre, ces colonnettes durent être tirées de morceaux de pierre posés en délit, qui n'avaient pas une longueur suffisante pour ne former qu'un seul bloc de la base au chapiteau. Leur petit diamètre relativement à leur longueur obligeait les constructeurs à ménager un ou plusieurs joints dans leur hauteur ; ces colonnettes étaient d'autant plus minces qu'elles se trouvaient adossées à une pile ou à un mur, et leurs joints devaient

être d'autant plus fréquents qu'elles étaient plus minces. Les joints étaient une cause de dislocation ; force était donc d'empêcher les ruptures ou les dérangements sur ces points. La nécessité de parer à ces inconvénients devint immédiatement un motif de décoration. En intercalant entre les longs morceaux des colonnettes en délit une assise basse de pierre dure reliée au massif des piles ou des murs, les architectes du XIIe siècle les rendirent stables et les fixèrent à la construction... Ce principe une fois admis, on ne cessa de l'appliquer que lorsque les colonnettes firent partie des assises de la construction, lorsque les matériaux employés furent assez grands et assez résistants pour permettre d'éviter les joints dans leur hauteur, ou lorsqu'au milieu du XIIIe siècle, on évita systématiquement de couper les lignes verticales de l'architecture par des lignes horizontales... Au XIIe siècle, les bagues étaient souvent décorées par des feuilles, des perles, des pointes de diamant.... Au commencement du XIIIe siècle, elles ne se composent plus que de profils minces sans ornements. » *Dictionnaire de l'architecture*, II, p. 59. Les colonnettes bâties par assises sont aussi quelquefois munies d'anneaux.



Galerie du cloître roman de Tongres.

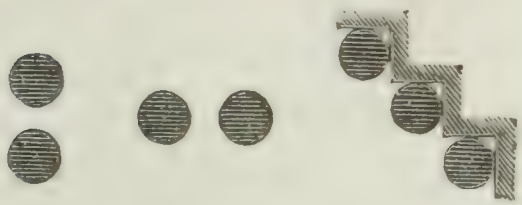
Les colonnettes annelées peuvent être considérées comme un des caractères des monuments appartenant à l'époque de transition du style roman au style ogival. On voit aussi quelquefois des anneaux aux nervures des voûtes (églises de Herent et de La Chapelle à Bruxelles). En Angleterre, où les colonnettes annelées sont très fréquentes, on en trouve qui portent jusqu'à deux et trois bagues (cathédrale de Lincoln) ou dont les anneaux sont en métal (cathédrale de Salisbury).

Au XIIe siècle, les colonnettes sont souvent doublées ou réunies en fais-

ceau. Les galeries des cloîtres romans de Tongres et de Nivelles, qui existent encore aujourd'hui, offrent des exemples de ce mode de construction. Dans l'un et l'autre de ces monuments les archivoltes retombent sur des colonnettes cylindriques isolées alternant avec des colonnettes doublées. A l'église de Notre-Dame, à Maestricht, on voit, au centre de l'abside du chœur, des colonnettes dont les fûts, réunis en faisceau au nombre de quatre, reposent sur une même plinthe et sont couronnés par un tailloir commun.

« Dans les combinaisons que les colonnes présentent deux à deux, disent les *Instructions du comité historique*, elles peuvent être doublées (l'une derrière l'autre) fig. 1, accouplées (placées de front) fig. 2, ou en retraite (diagonalement l'une par rapport à l'autre) fig. 3. »

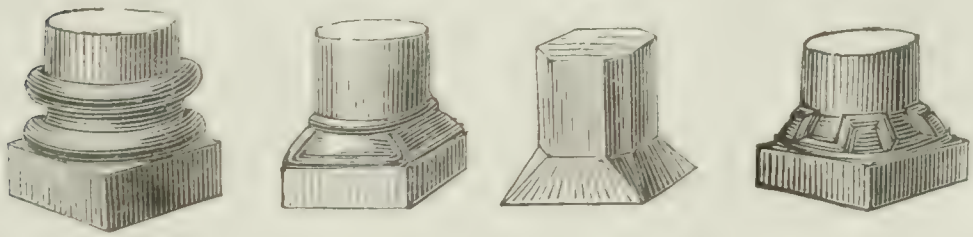
Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



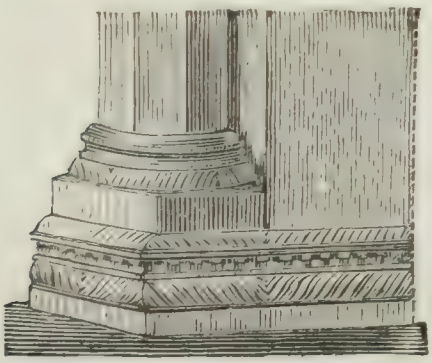
14. **Bases.** Les bases des colonnes sont très variées.

Dans les édifices les plus anciens elles ressemblent souvent aux bases lombardes, mais sont dépourvues de griffes

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.



(fig. 1); voyez ci-dessus p. 276 et sv. Quelquefois elles consistent dans un biseau décoré de baguettes (fig. 2), ou même sans ornements (fig. 3), de zigzags, de frettes crénelées (fig. 4) ou de fleurons.

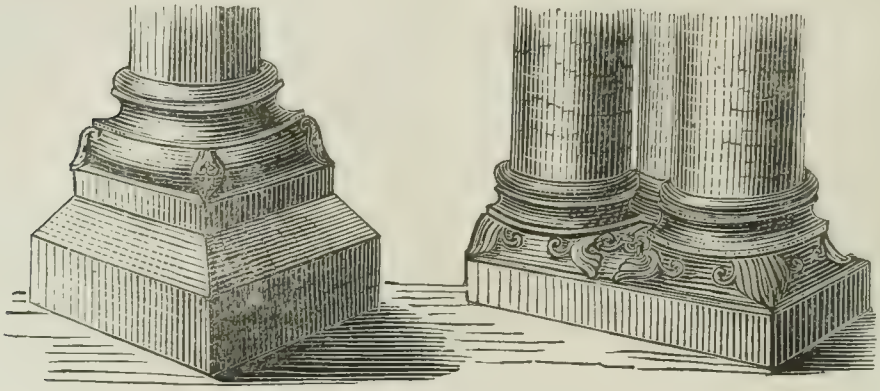


Base romane,
à la cathédrale de Tournai.

Voici une base que l'on trouve dans la partie romane de la cathédrale de Tournai; elle est ornée de billettes et de torsades. Les bases décorées de sculptures, qui sont très communes dans le

midi de l'Europe, se rencontrent assez rarement dans les pays du nord.

A partir du milieu du XIe siècle, on rencontre, en deça des Alpes, l'ornement appelé *griffe* ou *patte*, dont les Lombards s'étaient déjà servis bien longtemps auparavant; voyez ci-dessus p. 277. La griffe romane a presque toujours la forme d'une feuille appliquée sur le tore inférieur et

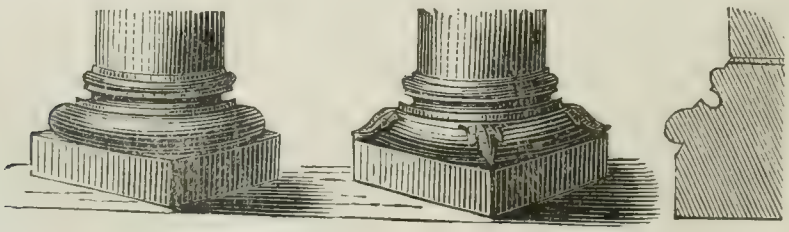


Bases romanes avec griffes,
à la cathédra le deTournai. aux ruines de Saint-Bavon, à Gand.

l'angle de la plinthe, rarement celle d'une tête grimaçante ou d'un animal fantastique.

Les bases sont quelquefois remplacées par des animaux réels ou fantastiques. A la cathédrale de Tournai, on voit une base composée d'une tête d'homme et d'une tête d'animal juxtaposées. On trouve à la crypte de Rolduc plusieurs bases formées d'animaux accroupis; voyez la gravure de la page 302.

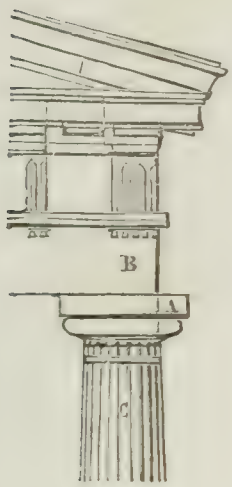
Dès le commencement du XIIe siècle, les constructeurs romans aplatissent le tore inférieur lorsqu'ils employent des bases qui se rapprochent de la forme attique. Un peu plus tard on voit apparaître, entre les deux tores des bases, ces



Bases du XIIe siècle.

scoties profondes qui forment un des caractères distinctifs des monuments de la fin du XIIe et de la première moitié du XIIIe siècle.

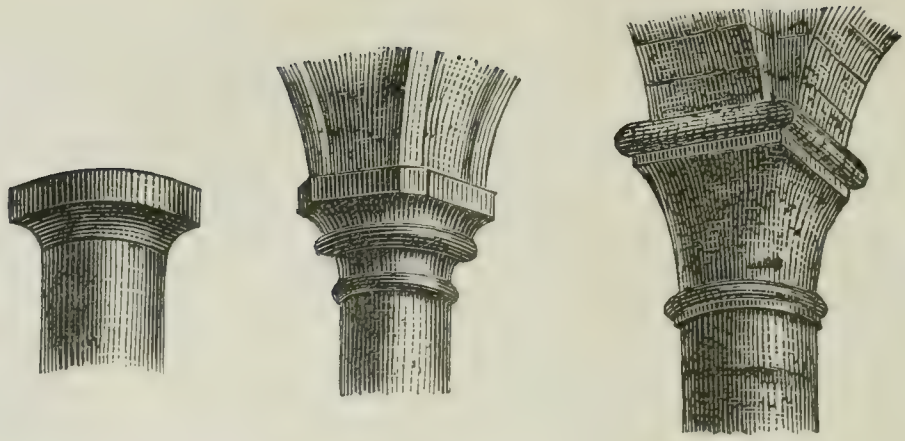
15. **Chapiteaux.** Dans les ordres classiques le chapiteau était plutôt un ornement, un point de repos pour les yeux, qu'une partie nécessaire à la solidité de l'édifice. L'entablement ne dépassait pas le fût de la colonne ; l'évasement du chapiteau était donc complètement inutile au point de vue de la construction. Si, dans l'exemple ci-contre, on enlevait la partie A du chapiteau, l'architrave B porterait tout aussi bien sur le fût C de la colonne qu'avant la suppression. Les Grecs remarquèrent parfois ce défaut dans l'emploi du chapiteau. Aussi dans quelques-uns de leurs monuments, entre autres dans le Parthénon, firent-ils avancer l'architrave de manière qu'elle dépasse l'aplomb du diamètre de la colonne.



Les Latins, les Byzantins et souvent aussi les Lombards firent de leurs chapiteaux de véritables encorbellements. L'église des Quatre-Saints-Couronnés, à Rome, et toutes les anciennes églises de Ravenne et de la Lombardie fournissent la preuve de cette assertion.

Dans les édifices romans, les chapiteaux quelquefois portent en encorbellement, d'autres fois reçoivent les retombées des archivoltes d'aplomb avec le fût de la colonne. Le premier mode de construction est le plus répandu en Allemagne et dans les pays où le style lombard a exercé une influence prépondérante, tandis que le second a surtout dominé dans l'Europe occidentale, c'est-à-dire en Belgique et en France.

Les chapiteaux romans présentent des formes très variées. Il en est de très simples qui ne se composent que de deux ou trois moulures courbes ou biseautées, à l'imitation du chapiteau toscan ou dorique. Tels sont ceux de l'église de Soignies (X^e-XIe siècle) et de la crypte d'Anderlecht (XIIe siècle).

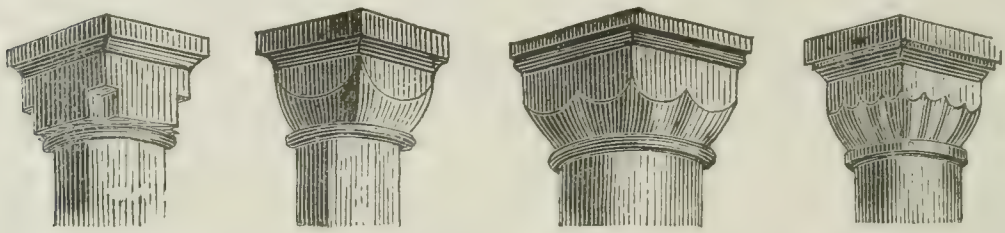


Chapiteaux de la crypte d'Anderlecht. Chapiteau à l'abbaye de Villers.

La corbeille des chapiteaux est tantôt haute et couronnée d'un tailloir saillant, tantôt peu élevée et munie d'un tailloir ne dépassant presque pas le fût de la colonne. La nature des matériaux influa puissamment sur la hauteur du chapiteau roman. Celui-ci est toujours peu élevé dans les endroits où les carrières ne fournissent que des matériaux de petite dimension ; car pendant la période romane il n'est jamais composé que d'une seule assise.

On trouve, dans beaucoup de monuments romans, des chapiteaux appelés *cubiques*, parce qu'ils ont la forme d'un cube. Ces chapiteaux sont quelquefois échancrés aux angles

Fig. 1. Fig. 2. Fig 3. Fig. 4.



Chapiteau cubique échancré, Chapiteau cubique rhénan, Chapiteau cubique double. Chapiteau godronné.

à la crypte de Saint-Hermès, à Renaix.

inférieurs (fig. 1), et le plus souvent arrondis par dessous (fig. 2). Comme ces derniers se rencontrent dans presque tous les édifices romans des bords du Rhin, depuis Bâle jusqu'en Hollande, on leur a donné le nom de *chapiteaux rhénans* ; ils sont cependant aussi très communs dans le reste de l'Allemagne, en Hollande, en Angleterre, et dans le

nord de l'Italie (1), et l'on en voit aussi à Aix-la-Chapelle, à Maestricht et dans toute la Belgique orientale, entre autres à Liége et à Herent. Dans les Flandres et le Hainaut ils sont très rares ; il en existe dans la crypte de Renaix et à l'église de Saint-Pierre d'Ypres. La présence du chapiteau cubique dans un édifice belge est un des signes les plus certains que ce monument a été élevé sous l'influence rhénane. Voyez ci-dessus p. 293.

Au XIIe siècle, on divisa souvent la partie inférieure du chapiteau cubique rhénan en quatre portions de sphère de manière à former comme un groupe de quatre chapiteaux réunis sous un même tailloir (fig. 3). Plus tard on augmenta encore le nombre des subdivisions, et l'on produisit ainsi les chapiteaux cubiques cannelés ou *godronnés*, qui se rencontrent principalement en Angleterre et dans le nord-ouest de la France.

Lorsque les chapiteaux cubiques se trouvent dans les cryptes, ou lorsqu'ils couronnent des colonnettes de petite dimension, ils sont rarement ornés de sculptures ou de peintures (2) ; dans les églises, au contraire, et lorsqu'ils surmontent de grandes colonnes ou de grands piliers, leurs faces plates sont souvent décorées de peintures ou de sculptures ordinairement peu fouillées. Les chapiteaux des colonnes du chœur de l'église de Notre-Dame à Maestricht peuvent être rangés parmi les plus beaux spécimens des chapiteaux sculptés.

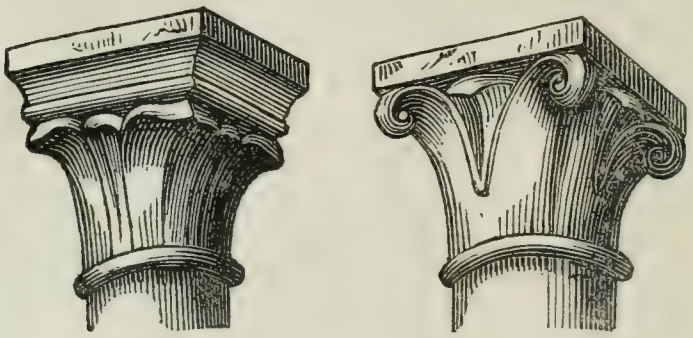
L'ornementation des chapiteaux romans est très riche et très variée.

Au moment de la formation du style roman, l'art de la sculpture était pour ainsi dire entièrement perdu en Europe. Les premiers qui essayèrent de manier le ciseau s'efforcèrent de reproduire tant bien que mal les ornements antiques qu'ils avaient sous les yeux. Les productions de ces artistes improvisés furent très imparfaites et très grossières,

(1) En Italie, on s'est même quelquefois servi du chapiteau rhénan dans des édifices construits en style ogival. On le trouve, par exemple, à Pavie, dans l'église de *Santa-Maria-del-Carmine*, élevée vers l'année 1323.

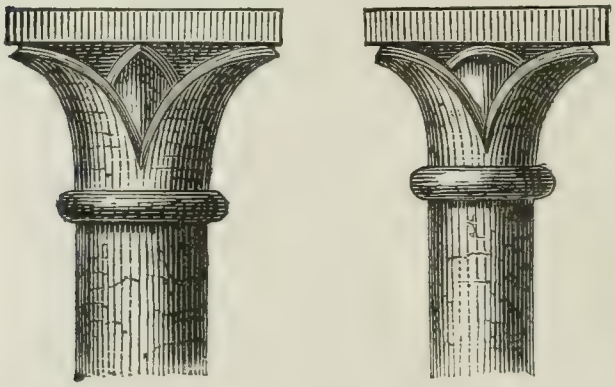
(2) Il y a cependant des exceptions à cette règle. Ainsi, par exemple, les chapiteaux cubiques de la crypte de Rolduc sont couverts de riches sculptures.

principalement dans les pays où, comme dans le nord de l'Europe, les fragments de sculpture ancienne faisaient presque complètement défaut. Il existe dans les ruines de l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand, quelques chapiteaux qui, bien que ne remontant pas au delà du XIe siècle, peuvent donner une idée très juste de l'enfance de la sculpture en Belgique. Voici deux chapiteaux des tourelles latérales de l'église de Saint-Jacques, à Gand, qui, par leur forme grossière et toute primitive, se rapprochent sensiblement de ceux des ruines de Saint-Bavon.

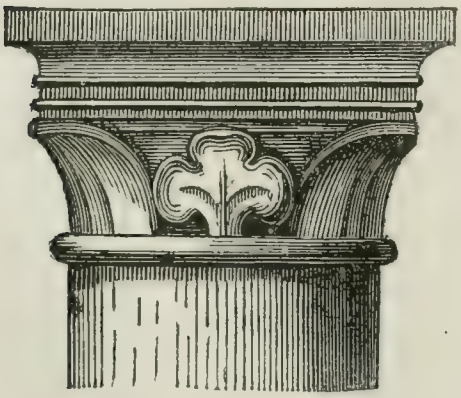


Chapiteaux du XIIe siècle, à Saint-Jacques, à Gand.

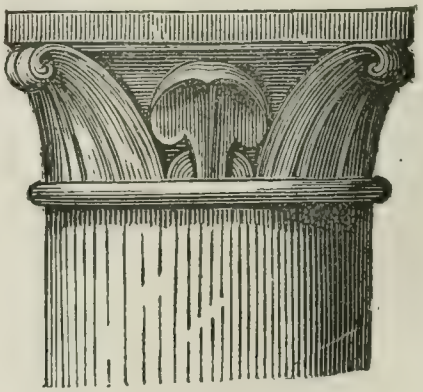
Dans beaucoup de monuments belges du XIIe siècle, on trouve des chapiteaux dont l'ornementation, simple et rudimentaire, consiste uniquement dans des feuilles appliquées sur la corbeille et quelquefois contournées en volute sous les angles du tailloir. Ces



Chapiteaux romans, du XIIe siècle, à Tournai.



Chapiteau roman, à Tournai.

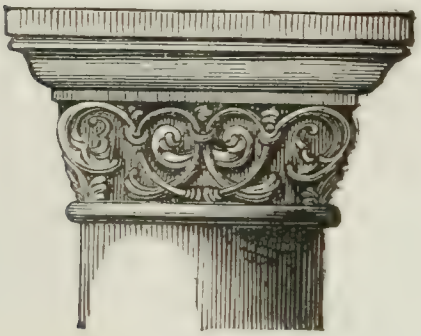


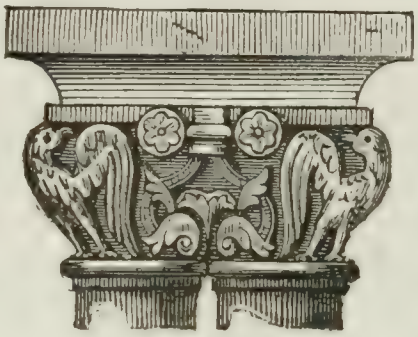
Chapiteau roman, à Gand.

chapiteaux, qui sont également très communs dans le nord-ouest de la France, se rencontrent surtout dans les édifices romans du Hainaut et des deux Flandres. Nous en donnons quelques exemples à la page précédente.

Les chapiteaux de presque tous les grands monuments des XIe et XIIe siècles sont décorés de sculptures ou de peintures d'une grande richesse. Les ornements consistent dans des galons perlés, des feuillages enroulés, des rinceaux artistement travaillés (fig. 1), des animaux symboliques (fig. 2), des enla-

Fig. 1. Fig. 2.





Chapiteaux romans,
à la cathédrale de Tournai (XIe siècle), et au cloître de Tongres (XIIe siècle).

Fig. 3. Fig. 4.

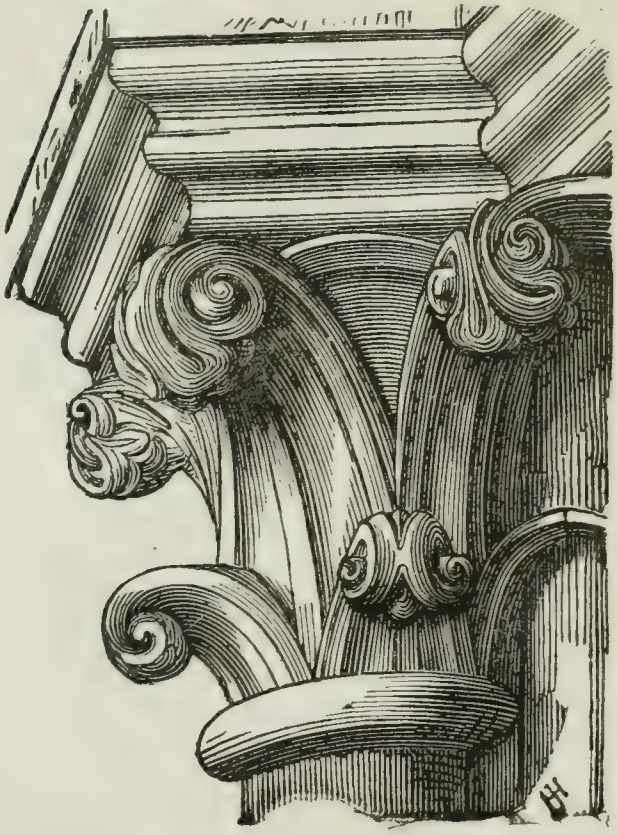
Chapiteaux romans, à Maestricht (XIIe siècle).

cements d'animaux fantastiques isolés ou affrontés (fig. 3 et 4), des scènes empruntées à la légende ou à l'histoire (fig. 5), surtout de l'ancien et du nouveau Testament. Ces derniers,

Fig. 5.

Chapiteau historié, du XIe siècle, à la cathédrale de Tournai.

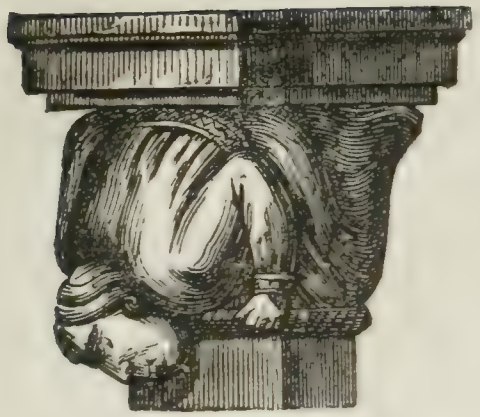
connus sous le nom de chapiteaux *légendaires* et *historiés* (voyez ci-dessus p. 279), sont très rares en Belgique ; on n'en voit guère que deux ou trois à la cathédrale de Tournai et quelques-uns à Maestricht. Les chapiteaux ornés de figures humaines, ou d'animaux symboliques et fantastiques, se rencontrent plus souvent dans nos monuments belges; la cathédrale de Tournai en possède quelques-uns.



Chapiteau à crochets, à l'hôpital de Saint-Pierre, à Louvain (vers 1220).

Le chapiteau *à crochets* a été en usage en Belgique et dans quelques parties de l'Allemagne dès la fin de la période romane. On donne le nom de *crochets*, et quelquefois aussi celui de *crosses végétales*, à des feuilles, plus ou moins longues, recourbées en volutes à leur extrémité. En France, on ne voit cet ornement que dans les édifices de la fin de la période de transition ou de la période ogivale primaire, tandis qu'on l'observe, dans la Belgique orientale et sur les bords du Rhin, dans plusieurs monuments qui, comme la porte de l'hôpital de Louvain (voyez la gravure de la page 319) et l'avant-porche de l'église de Winxele, appartiennent au style roman par tous leurs autres détails.

On remplace quelquefois le chapiteau ou l'imposte par



Chapiteau à la cathédrale de Tournai.

une figure d'homme ou d'animal, sur laquelle repose alors le tailloir. Il existe un curieux chapiteau de ce genre à la cathédrale de Tournai. Les impostes de la porte de l'hôpital de Saint-Pierre à Louvain sont formées l'une d'un buste d'homme et l'autre d'un personnage accroupi tenant un livre (voyez la gravure de la page 319).

16. **Triforiums ou galeries.** On donne le nom de *triforium* aux galeries qui pourtournent intérieurement les églises au-dessus des collatéraux. Le triforium embrasse quelquefois toute la largeur du collatéral, d'autres fois il ne se compose que d'une étroite galerie de service pratiquée, en quelque sorte, dans l'épaisseur de la muraille, entre les arcades et les appuis des fenêtres hautes de la grande nef. Les triforiums occupant toute la largeur des bas côtés se rencontrent dans les églises les plus anciennes. Les galeries qui existent au-dessus des collatéraux de la cathédrale de Tournai et de l'église de Soignies appartiennent à cette espèce. Les triforiums étroits ne sont pas antérieurs au XIIe siècle, et leur usage ne se généralisa que pendant la période ogivale. On voit à l'église de Notre-Dame, à Bruges, un triforium étroit qui date de 1185 environ ; il est séparé de la nef par des arcades ajourées, dont les archivoltes à cintre surbaissé retombent sur de petits piliers carrés.

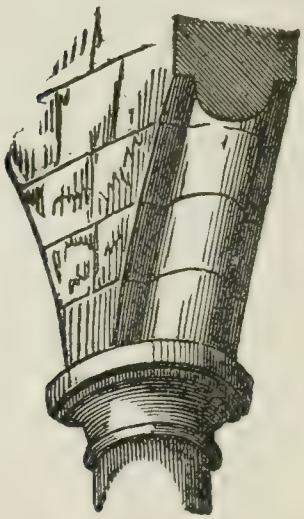
17. **Arcades et arcatures.** On appelle *arcade* toute ouverture, réelle ou simulée, couronnée par une archivolte, et *arcature* une arcade de petite dimension.

Jusqu'au XIe siècle on s'est généralement servi de l'arc *plein cintre* ou formé par un demi-cercle (fig. 1) pour relier deux colonnes ou réunir les deux points extrêmes d'une arcade. Au XIe et au XIIe siècle, on voit apparaître ça et là de nouvelles formes d'arc : 1° l'arc *surhaussé* (fig. 2), dont les

deux retombées sont prolongées verticalement au-dessous du centre générateur (transept de la cathédrale de Tournai); 2° l'arc *outre-passé* ou *en fer à cheval* (fig. 3), produit par une portion de la circonférence dépassant le demi-cercle

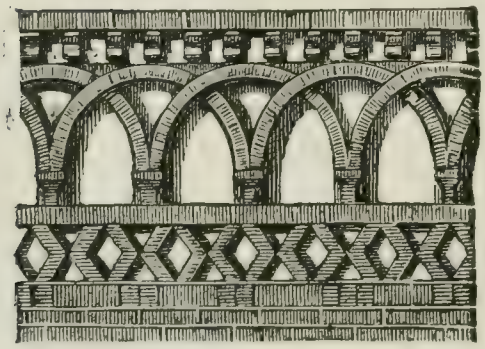
Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.

(nefs de la cathédrale de Tournai); 5° l'arc *surbaissé* ou *en anse de panier* (fig. 4), formé par une demi-ellipse coupée suivant son grand axe; 4° l'arc *trilobé* (fig. 5) et *polylobé* (fig. 6), dont l'intrados est découpé en trois ou en un plus grand nombre de lobes. Ces deux dernières formes n'ont été en usage que depuis le milieu du XIIe siècle; elles se rencontrent souvent dans les édifices de la période de transition.



Dans quelques édifices romans de l'ouest de la France et de la Belgique (église de Saint-Vincent à Soignies), l'intrados des archivoltes est orné d'un gros boudin. La figure ci-contre explique cette disposition.

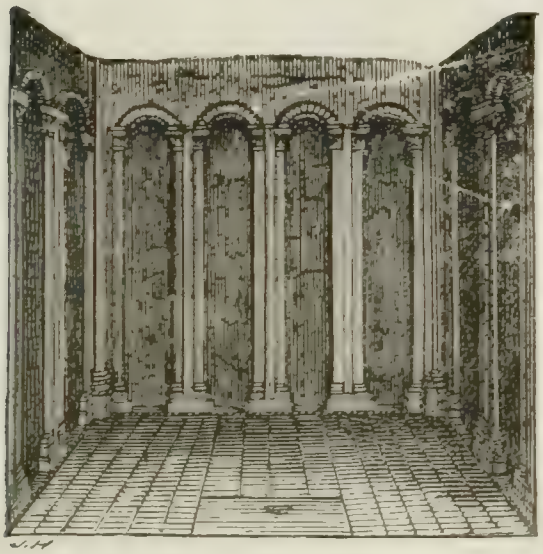
Les arcatures sont parfois composées d'une suite de petits arcs plein cintre qui s'entrecroisent et dont les extrémités viennent retomber soit sur de simples modillons (tour de l'église de Saint-Ambroise à Milan), soit sur un rang de colonnettes engageés (tour de l'église de Herent), soit sur des colonnettes et des corbeaux qui alternent. Ces arcatures entrecroisées restèrent en usage au XIIIe siècle; on les trouve, par exemple, sur la façade de la cathédrale d'Amiens.



Arcatures à Saint-Ambroise de Milan.

Les arcatures aveugles ont une double destination : elles servent d'abord, comme ornement, à décorer les parties lisses des murs tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices, et ensuite, secondairement, comme arcs de décharge, à rendre les murs moins lourds et moins massifs.

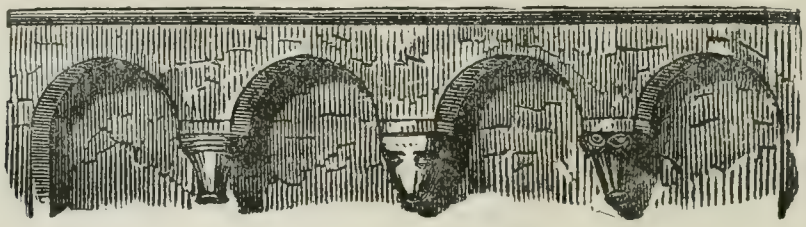
A l'intérieur des monuments on les trouve sous les appuis des fenêtres basses. « Les grandes salles, dit Viollet-le-Duc, les bas côtés des églises, les chapelles, sont presque toujours tapissés dans leurs soubassements par une suite d'arcatures peu saillantes, portées par des pilastres ou des colonnettes détachés reposant sur un banc ou socle de pierre continu. » *Dictionnaire de l'architecture*, I, p. 89. Voici les arcatures qui décorent l'intérieur de la tour de l'église de Saint-Nicolas, à Gand; le banc ou socle continu, que l'on voit surtout dans les salles capitulaires, les porches et les bas côtés des églises, y fait défaut.



Arcatures à la tour de Saint-Nicolas, à Gand.

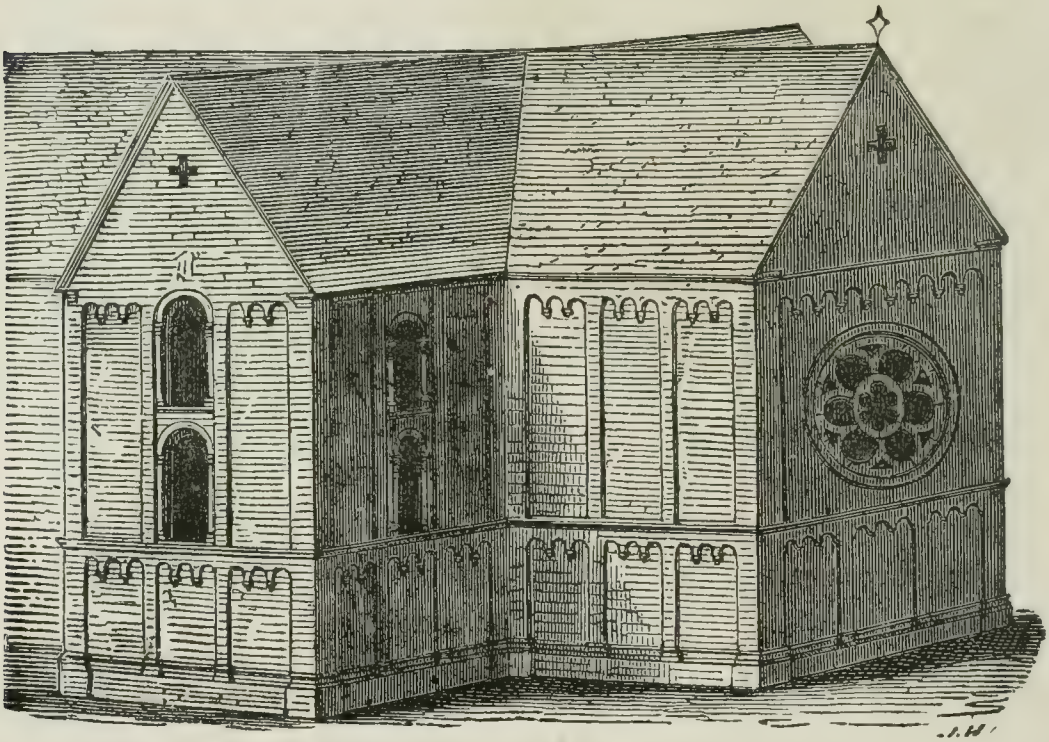
A l'extérieur des édifices, les arcatures sont souvent employées, comme nous l'avons dit ci-dessus p. 330, pour la décoration des façades. Dans quelques contrées même, par exemple en Angleterre, les architectes romans ont abusé de ce genre d'ornementation en le prodiguant par la superposition immédiate d'arcatures aveugles, depuis la base jusqu'au faîte de la façade. On trouve aussi des arcatures sur les autres parties des monuments. Ces arcatures n'ont qu'une très faible saillie sur les murs; leurs extrémités viennent retomber sur des modillons souvent taillés en simple biseau, rarement décorés de sculptures, comme dans l'exemple suivant emprunté à la façade du transept nord de l'église de Herent. Quelquefois on a remplacé les modil-

lons par des colonnettes engagées. Ces arcatures servent principalement à décorer les parties lisses des murs sous les



Arcatures au transept nord de l'église de Herent (XIIe siècle).

corniches, les appuis des fenêtres et les plates-bandes dont on se sert pour relier les contre-forts. L'église de Herent offre un bel exemple de ce système de décoration :



Chœur et transept sud de l'église de Herent (XIIe siècle).

Ces arcatures d'ornement ont été empruntées au style lombard (voyez ci-dessus p. 282). On les trouve surtout dans les édifices romans de l'Allemagne (voyez la gravure de la page 332), de l'Angleterre et de quelques parties de la France. En Belgique, on ne les voit qu'aux monuments élevés sous l'influence rhénane dans la partie orientale du pays; elles manquent pour ainsi dire complètement dans la partie occidentale. A Tournai, par exemple, on n'en trouve à aucun édifice de la période romane.

18. **Corniches et modillons.** L'entablement, qui forme le membre supérieur des ordres gréco-romains, est de rigueur dans toutes les constructions faites d'après les règles du style classique. En aucun cas il n'est permis de le supprimer ; toute colonne doit être couronnée d'une architrave, d'une frise et d'une corniche. Dès le IIIe siècle, on abandonna insensiblement les traditions antiques, et l'on éleva des monuments dans lesquels des colonnes supportent des arcs sans l'intermédiaire d'architraves.

Pendant la période latine, l'entablement disparaît peu à peu à l'intérieur des édifices, et, dans toutes les constructions de la fin de cette époque, les arceaux des voûtes reposent immédiatement sur les chapiteaux. A l'extérieur, la corniche seule est conservée. Les réflexions que fait Viollet-le-Duc à l'occasion de la suppression complète des frises et des architraves, et de la conservation de la corniche à l'extérieur des édifices des styles roman et ogival sont trop justes pour que nous ne les transcrivions pas : « Dans l'architecture romaine, dit-il, la corniche appartient à l'entablement, qui lui-même appartient à l'ordre, de sorte que si les Romains superposent plusieurs ordres dans la hauteur d'un monument, ils ont autant de corniches que d'ordres. Ainsi un édifice composé de plusieurs ordres superposés n'est qu'un échafaudage d'édifices placés les uns sur les autres. Bien mieux, si le Romain place un ordre à l'intérieur d'une salle, il lui laisse sa corniche, c'est-à-dire son couronnement destiné à recevoir le comble. Cela peut produire un grand effet, mais ne saurait satisfaire la raison. D'ailleurs, dans les ordres romains, qui sont dérivés des ordres grecs, la corniche, par la forme de ses moulures, sa saillie et les appendices dont elle est accompagnée, indique clairement la présence d'un chéneau, c'est-à-dire la base d'un comble et le canal longitudinal recevant les eaux de pluie coulant sur la surface de ce comble. Or, à quoi bon un chéneau à mi-hauteur d'un mur et surtout à l'intérieur d'une salle voûtée ou lambrissée? Donc, pourquoi une corniche?... Le Romain était peu disposé à raisonner l'enveloppe, la décoration de

ses édifices. Nous ne leur en faisons pas un reproche, seulement nous constatons ce fait : que, dès l'époque romane, les architectes, si grossiers qu'ils fussent, partaient de principes très opposés à ceux des Romains, ne se servant des divers membres de l'architecture qu'en raison de leur fonction réelle, dépendante de la structure..... D'abord, en examinant les édifices les plus anciens de l'ère romane, nous voyons que les architectes ont une tendance prononcée à les élever d'une seule ordonnance de la base au faîte; à peine s'ils marquent les étages par une faible retraite ou un bandeau. Cette tendance est si marquée, qu'ils en viennent bientôt à allonger indéfiniment les colonnes engagées, sans tenir aucun compte des proportions des ordres romains, et à leur faire toujours porter la corniche supérieure (la véritable corniche), si élevée qu'elle soit au-dessus du sol. Abandonnant l'architrave et la frise de l'entablement romain, la colonne porte directement la corniche, le membre utile, saillant, destiné à protéger le mur contre les eaux pluviales. Cela dérange les dispositions et proportions des ordres romains; mais cela, par compensation, satisfait la raison. Les Romains percent des arcades entre les colonnes d'un ordre engagé, c'est-à-dire qu'ils posent une première plate-bande (la frise) et la corniche au-dessus d'un arc, ce que nous n'empêchons personne de trouver fort beau, mais ce qui est absolument contraire au bon sens. Les architectes romans adoptent les arcs pour toutes les ouvertures ou pour décharger les murs; ils posent souvent, à l'extérieur, des colonnes engagées, mais ils ne font plus la faute de les surmonter d'un entablement complet, nécessaire seulement lorsque les colonnes sont isolées. La colonne engagée prend le rôle d'un contrefort (c'est son véritable rôle) et son chapiteau vient porter la tablette saillante de couronnement de l'édifice, autrement dit la corniche. » *Dictionnaire de l'architecture*, IV, p. 319.

Dans les édifices romans la corniche se compose d'une tablette plus ou moins saillante sur le nu des murs selon le plus ou moins de grandeur, le plus ou moins de dureté des matériaux dont on disposait. En Belgique, où les pierres

dures de grande dimension sont rares, les corniches présentent le plus souvent une très faible saillie.

La corniche est portée sur des consoles ou modillons, souvent placés au-dessous des joints formés par les tablettes juxtaposées de la corniche. Les modillons ont la forme d'un corbeau ou d'un cul-de-lampe. On appelle *corbeau* une console faisant saillie sur le parement d'un mur ou d'un pilier et ayant ses deux faces latérales parallèles et perpendiculaires au mur, et *cul-de-lampe* une console qui n'a pas ses faces parallèles et perpendiculaires au mur. Le modillon de la corniche d'Eyck, que nous donnons ci-dessous, est un corbeau ; les consoles des arcatures de Herent (fig. 1 de la page 348) sont des culs-de-lampe. La tablette de la corniche repose quelquefois directement sur les modillons (cathédrale de Tournai et église d'Eyck); d'autres fois, surtout dans les édifices rhénans, elle est portée par des arcatures dont les extrémités retombent sur des consoles (église de Herent).

Corniche à l'église d'Eyck (Limbourg).

Les corbeaux et les culs-de-lampe des corniches sont quelquefois décorés de sculptures; on leur donne la forme de têtes humaines, de figures grotesques et grimaçantes, de monstres, de volutes, etc. Les modillons sculptés sont extrêmement rares en Belgique; on en trouve aux églises de Herent lez Louvain et de Sluse près de Tongres, ainsi qu'aux chœurs de Sainte-Gertrude à Nivelles et de La Chapelle à Bruxelles. Encore ce dernier édifice appartient-il à la période de transition.

19. **Voûtes.** La plupart des édifices de la période romane n'avaient des voûtes qu'à l'abside du chœur, à l'étage inférieur des clochers et quelquefois au-dessus des bas côtés. La nef du milieu était ordinairement couverte d'un lambris en bois. Les voûtes qu'on voit aujourd'hui dans la plupart des églises romanes ont été construites à une époque assez récente. Ainsi, par exemple, la nef principale de la cathé-

drale de Tournai avait un plafond en bois qui n'a été remplacé par une voûte qu'au siècle dernier ; l'église de Saint-Servais, à Maestricht, a été voûtée pour la première fois au xve siècle.

Dans les édifices qui avaient leur nef principale couverte de voûtes, celles-ci étaient d'arête et à nervures (voyez ci-dessus, p. 270) ; et, de même que dans les églises lombardes (voyez ci-dessus, p. 272), à chaque travée de la nef du milieu correspondaient, dans chaque bas côté, deux petites travées ou voûtes latérales. Pour contre-butter la poussée oblique, exercée sur les piliers et les murailles hautes de la nef par la voûte de la nef du milieu (voyez ci-dessus pp. 271 et sv.), les architectes romans suivirent deux systèmes. Les uns, imitant les constructeurs lombards (voyez ci-dessus, p. 273), élevaient les bas côtés presque jusqu'à la hauteur de la nef, et en disposaient les voûtes de manière à ce qu'elles contre-buttent le berceau central (fig. 1). Les autres couvraient les bas côtés de voûtes en demi-berceau ou quart de cercle, dont la partie inférieure reposait sur les murs d'enceinte de l'édifice et la partie supérieure venait s'appuyer contre le mur haut de la nef centrale au droit de la nais-

Fig. 1.

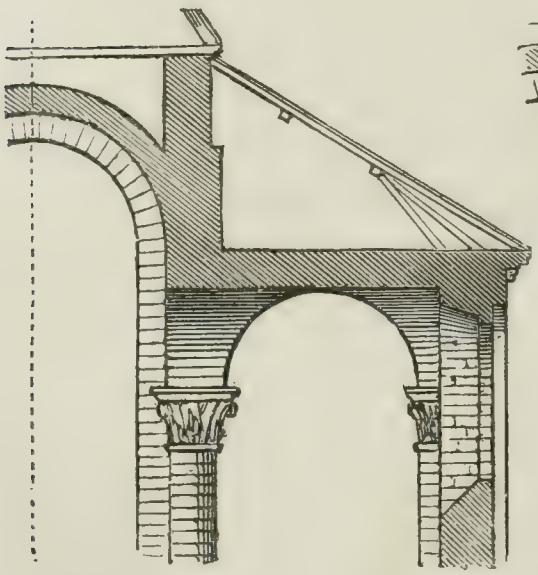
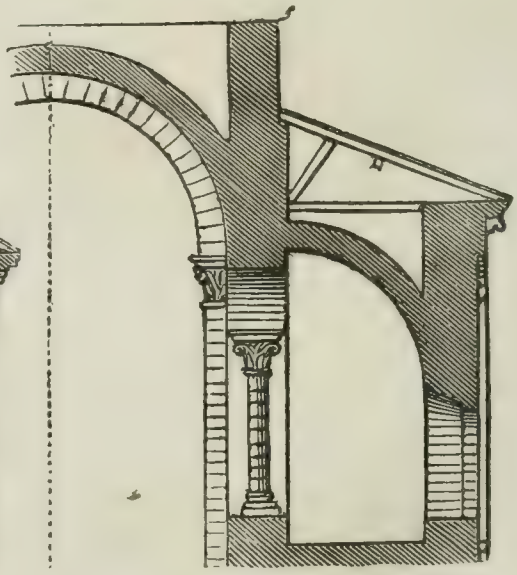


Fig. 2.



sance de la voûte principale (fig. 2). Dans l'un et dans l'autre système, les murs d'enceinte étaient épais et renforcés par des contre-forts afin de pouvoir résister aux poussées

combinées des grandes et des petites voûtes. Le premier mode de construction, comme nous l'avons dit ci-dessus, p. 273, présentait l'inconvénient de n'admettre le jour que par les fenêtres des bas côtés ; et il en était de même du second dans les églises dont les voûtes hautes étaient en berceau. Lorsque, dans le dernier système, la voûte était d'arête à nervures appareillées, on ménageait parfois de petites ouvertures sous les arcs formerets de ces voûtes.

Les bas côtés étaient couverts en berceau ou, plus souvent encore, par des voûtes d'arête avec ou sans nervures. L'abside semi-circulaire du chœur était voûtée en cul-de-four.

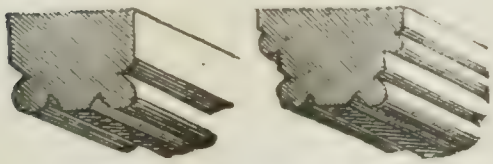
Jusque vers le commencement du XIIe siècle les arcs doubleaux se composent d'un ou de deux rangs de claveaux, ordinairement sans moulures ni ornements, et présentant une section carrée ou rectangulaire (fig. 1, 2 et 3). Les arcs dou-

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.

bleaux à section se rapprochant du demi-cercle (fig. 4) se rencontrent rarement à cette époque.

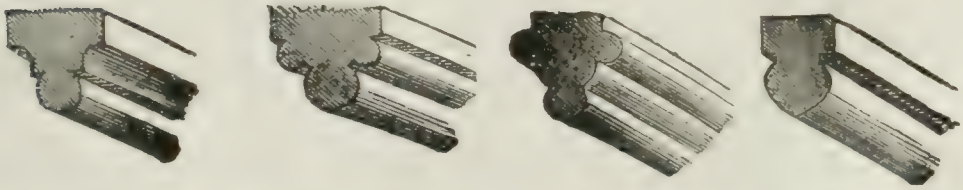
A la fin de la période romane, et plus tard encore, les angles à l'intrados de l'arc doubleau sont régulièrement taillés en tores (fig. 5 et 6; églises de La Chapelle, à Bruxelles, et de l'abbaye de Villers).

Fig. 5. Fig. 6.



Dans les voûtes d'arête à nervures, celles-ci consistent

Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9. Fig. 10.



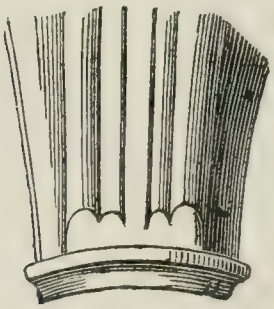
ordinairement dans un simple boudin (fig. 7), quelquefois

accompagné de deux ou quatre tores de moindre épaisseur (fig. 8 et 9). Vers la fin de l'époque romane et pendant la période de transition, le tore principal fut, en certaines contrées, plus ou moins aplati et muni d'une arête vive à l'intrados (fig. 10). Les nervures des voûtes romanes sont beaucoup plus massives que celles des voûtes ogivales.

On trouve, dans quelques églises romanes de Cologne, des arcs doubleaux ornés à l'intrados de baguettes transversales ou d'autres appendices.

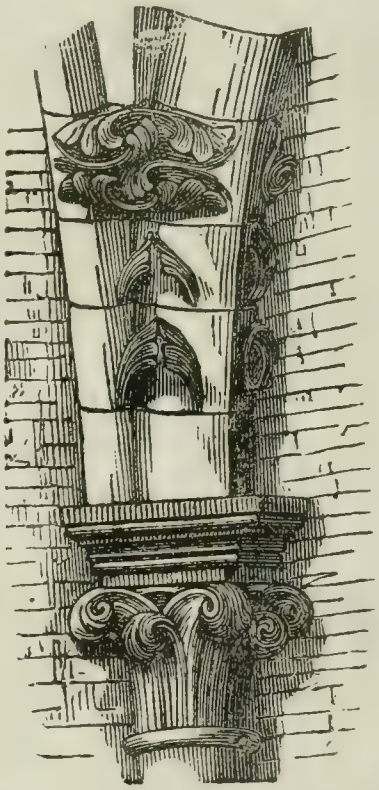
Les architectes des XIIe, XIIIe et XIVe siècles ont quelquefois décoré la naissance des nervures des voûtes au-dessus du chapiteau par des moulures géométriques semblables à celles que présente notre fig. 1 (chœur de Saint-Martin à Ypres et église de Sainte-Croix, à Liége), par des feuilles sculptées (fig. 2, tour de l'église de Saint-Jacques, à Louvain, et chœur de Saint-

Fig. 1.



Nervures à l'église de Sainte-Croix, à Liége.

Fig. 2.



Nervures à l'église de Saint-Jacques, à Louvain.

Martin, à Ypres), ou même par des statues (tour de l'église de Saint-Germain, à Tirlemont).

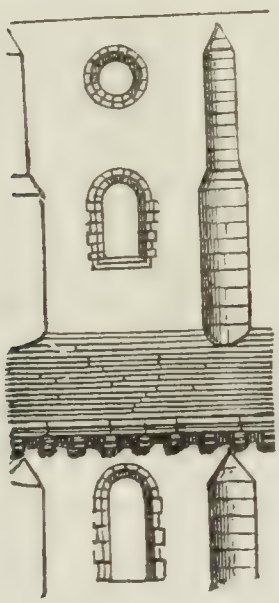
Les clefs de voûte sculptées sont assez rares dans les monuments romans.

Vers la fin de la période romane, les architectes firent quelques progrès dans la construction des voûtes. Ainsi, par exemple, ils parvinrent d'abord à établir des voûtes sur des

espaces rectangulaires et reposant sur des points d'appui notablement éloignés les uns des autres. Peu après ils résolurent une difficulté plus grande encore, celle de couvrir de voûtes les chapelles rayonnantes de l'abside et les bas côtés qui entourent le chevet du chœur des grands monuments. A force d'essais et de tâtonnements, ils réussirent à voûter ces parties des édifices dont le plan polygone s'éloigne sensiblement du carré, du rectangle ou du cercle, les seules surfaces sur lesquelles les constructeurs des époques précédentes étaient parvenus à élever des voûtes.

Dans quelques endroits on rencontre des voûtes en coupole. En France, c'est surtout dans le Périgord que cette espèce de voûte se répandit grâce à l'influence exercée par l'église byzantine de Périgueux. En Belgique, il existe une coupole sous la tour de Sainte-Gertrude, à Nivelles. Le porche sous la tour de l'église de Saint-Servais, à Maestricht, est également couvert d'une belle voûte en coupole.

20. **Contre-forts.** On appelle contre-forts les pilastres ou piliers adossés aux murs extérieurs des édifices, et destinés à amortir la poussée des voûtes ou supporter la charge des charpentes du comble. Ces appuis en maçonnerie correspondent toujours exactement, dans les monuments dépourvus de voûtes, aux points ou reposent les fermes de la charpente, et, dans les édifices voûtés, aux endroits où vient aboutir la poussée combinée des arcs doubleaux et des nervures des voûtes.



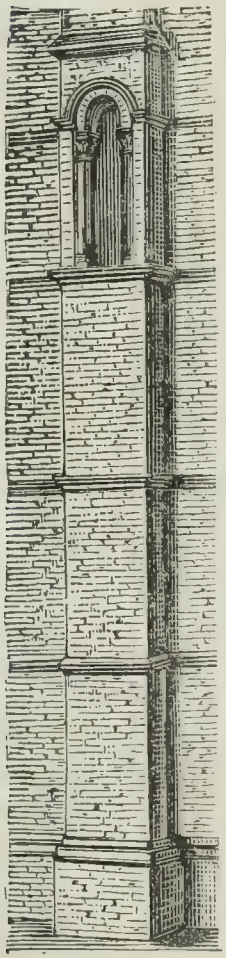
Contre-fort à Saint-Remi de Reims.

Dans les constructions romanes les plus anciennes les contre-forts se présentent souvent sous l'apparence d'un demi-cylindre, comme à l'église de Saint-Remi à Reims (1), ou bien sous celle d'un pilastre en faible saillie. Cette dernière forme est la plus commune. Dans les

1) On voit deux contre-forts semi-cylindriques à la petite chapelle adossée

édifices rhénans les contre-forts sont ordinairement reliés, comme dans les monuments lombards, par des arcatures placées sous la corniche et même sur le plat des murs (voyez la gravure de l'église de Herent, p. 349). Les contre-forts semi-cylindriques ont été en usage, dans l'ouest de la France, jusque vers le milieu du XIIe siècle.

Au XIe et surtout au XIIe siècle, les contre-forts présentent des formes très variées. Les uns sont très larges à la base, et décroissent sensiblement sur chacun de leurs trois côtés libres ; les autres, plus étroits, ont partout la même largeur entre leurs deux faces latérales et parallèles, et ne diminuent que du côté extérieur, se retraitant en deux ou plusieurs endroits de leur hauteur. Il en est même beaucoup qui conservent la même dimension dans tous les sens, et s'élancent, sans ressaut ni retraite, de la base de l'édifice jusqu'à la corniche.



Contre-forts de la nef de la cathédrale de Tournai (XIe siècle)

Les contre-forts n'ont ordinairement aucune espèce d'ornementation. Quelquefois cependant ils sont décorés, à leur partie supérieure, d'arcades aveugles ou de colonnes engagées.

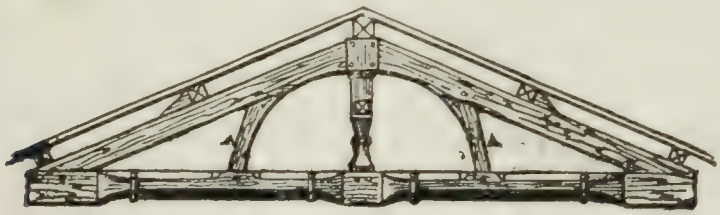
En France, on trouve des exemples de contre-forts percés d'une fenêtre, ou remplacés par une colonne plus ou moins engagée. Il est clair que, dans ce cas, le contre-fort ne répond plus à sa destination première, puisqu'il sert plutôt à orner le nu des murs qu'à contre-butter la poussée des voûtes. Aussi ne trouve-t-on des contre-forts construits de cette manière que dans les édifices non voûtés et couverts par des lambris en charpente.

En Belgique, les contre-forts romans sont d'une très grande simpli-

au chevet du chœur de l'église de Soignies ; mais nous n'oserions pas affirmer que cette chapelle fait partie des constructions primitives du monument.

cité. Ceux des bas côtés de la cathédrale de Tournai, de même que ceux de la nef principale et du transept, ont partout la même épaisseur. Ils se terminent en biseau, et sont pourtournés par les bandeaux qui dissimulent, à différentes hauteurs, la nudité des murs extérieurs du monument. Les premiers sont en outre décorés d'une arcade aveugle à leur partie supérieure.

21. **Charpentes des combles** (1). Les charpentes de la période romane sont rares. La gravure d'une charpente de comble que nous donnons ci-dessous est empruntée au *Dict. de l'arch.* de Viollet-le-Duc (III, p. 5), qui l'accompagne des réflexions suivantes : « La ferme de comble apparente à l'intérieur, taillée conformément à la tradition antique, privée de plafond posé sur l'entrait, conservait une apparence peu monumentale; on voulut obtenir une décoration par la manière d'assembler et de tailler les bois. Pendant la période romane, surtout dans le centre, l'ouest et le midi de la France, les architectes étaient préoccupés de l'idée de fermer les nefs par des voûtes ; lorsqu'ils ne purent le faire, faute de ressources suffisantes, ils cherchèrent à donner à leurs charpentes, à l'intérieur, l'aspect d'un berceau. Nous voyons quelques tentatives de ce genre faites dans de petits édifices de la Guienne qui datent du XIIe siècle. Nous donnons une de ces charpentes, provenant de l'église de Lagorce près Blaye. L'entrait est façonné, chanfreiné sur ses arêtes. Les



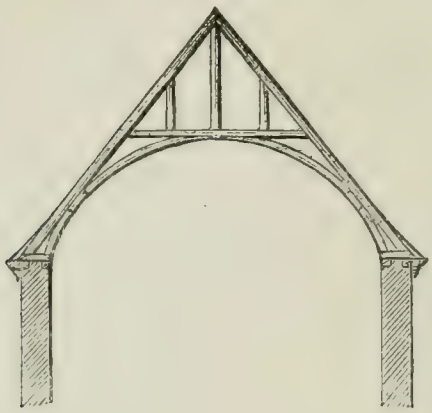
Charpente à l'église de Lagorce (France).

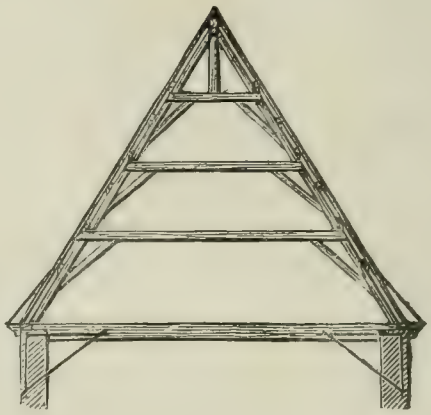
chanfreins s'arrêtent au droit des assemblages pour laisser toute la force du bois là où un tenon vient s'assembler dans

(1) Voyez, pour l'explication des termes qui ont rapport aux charpentes, ci-dessus, p. 180 et sv.

une mortaise. Les jambettes A sont taillées sur une courbe formant, avec la partie supérieure des deux arbalétriers, un demi-cercle complet. »

En Belgique aussi, les charpentes romanes sont rares. Voici les charpentes de la nef (fig. 1) et du chœur (fig. 2) de l'église de Braine-le-Comte. Ces charpentes semblent remonter au XIIe siècle, bien que l'église ait été entièrement remaniée dans les siècles postérieurs.





Charpente de la nef, Charpente du chœur,
à l'église de Braine-le-Comte.

Le cintre formé sous l'entrait des fermes de la nef prouve que cette charpente était primitivement apparente. La nef romane de l'église de Winxele est couverte d'une charpente qui a beaucoup de ressemblance avec celle du chœur de Braine-le-Comte.

Dans l'Europe occidentale, les combles conservèrent jusqu'au XIIe siècle une très faible inclinaison. Ce n'est que vers le milieu de ce siècle, et même plus tard, qu'ils prirent ces pentes rapides que nous remarquons dans les toitures des édifices du moyen âge.

22. **Tours et clochers.** L'usage de sonner les cloches pour appeler les fidèles à l'église paraît avoir existé dès le VIIe siècle. Ces cloches primitives n'étaient pas d'une assez grande dimension pour exiger l'érection de tours considérables; c'étaient des clochettes plutôt que des cloches; on les suspendait dans de petits campaniles, élevés au-dessus des combles, ou dans des arcatures ménagées au sommet des pi-

gnons. « Nous ne voyons pas, dit Viollet-le-Duc, qu'on ait fondu de grosses cloches avant le XIIe siècle ; encore ces cloches étaient-elles petites relativement à celles qui furent fabriquées dans les siècles suivants ; et cependant le XIe et le XIIe siècle élevèrent des clochers qui ne le cèdent en rien, comme diamètre et hauteur, à ceux bâtis depuis le XIIIe siècle. On peut donc considérer les plus anciens clochers autant comme des monuments destinés à faire reconnaître l'église au loin, comme un signe de puissance, que comme des tours bâties pour contenir des cloches. » *Dictionnaire de l'architecture*, III, p. 286. Les tours des abbayes et des grandes églises faisaient aussi parfois partie d'un système de défense employé par les religieux pour se mettre à l'abri du pillage. La place de ces tours-forteresses était ordinairement au-dessus de la porte d'entrée de l'église ou du monastère.

Dans l'Europe centrale et occidentale, les tours antérieures au XIe siècle ont le plus souvent la forme carrée ; elles sont sans ornements ou décorées d'arcatures, et ordinairement terminées par un toit à quatre pans surbaissés formant une pyramide très obtuse. Les plus anciens clochers que nous possédons en Belgique sont ceux des églises de Saint-Denis à Liége et de Saint-Vincent à Soignies. Voyez les gravures qu'en donne Schayes, dans son *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2e édit., I, pp. 297 et 302. Schayes fait observer avec raison que les flèches de Soignies sont plus modernes que la maçonnerie des tours qu'elles couronnent.

Les clochers du XIe et surtout du XIIe siècle sont plus élevés et plus ornés que ceux des siècles précédents. Ils sont composés de deux ou plusieurs étages superposés et se retraitant quelquefois les uns sur les autres. Leur forme et leur aspect général varient de contrée à contrée : chaque pays, chaque province a pour ainsi dire son type particulier, dont l'influence est reconnaissable dans une série de clochers voisins. Nous ne nous arrêterons pas à décrire toutes ces variétés ; nous nous contenterons de faire quelques remarques générales, dans lesquelles nous aurons surtout en vue les clochers de la Belgique.

Outre les campaniles isolés, qui sont presque exclusive-

ment propres à l'Italie, on distingue deux espèces de clochers. Les uns s'élèvent au point d'intersection du transept et de la nef, les autres sont placés soit à la façade, soit aux extremités du chœur ou du transept. Les premiers portent sur quatre gros piliers; les autres montent de fond de quatre côtés, ou bien sont portés par des arcades ouvertes sur une, deux et même quelquefois trois de leurs faces.

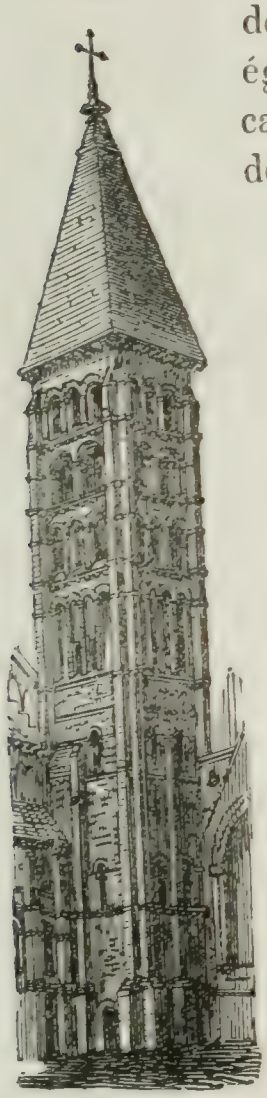
Les clochers centrals affectent des formes très diverses. Il y en a de carrés, d'octogones, et même à un plus grand nombre de pans; on en trouve aussi en forme de coupole. Ces derniers sont communs sur les bords du Rhin, où ils sont octogones, et en France, dans le Périgord, où ils sont ordinairement cylindriques. La présence, dans ces deux contrées, d'édifices surmontés d'un dôme central s'explique facilement par l'influence exercée dans la première par les églises carlovingiennes, semblables à celle d'Aix-la-Chapelle, et dans la seconde par l'église pseudo-byzantine de Saint-Front de Périgueux.

La cathédrale de Tournai a un clocher central de forme carrée, formant à l'intérieur du monument une vaste lanterne, libre et apparente, qui donne au transept un aspect des plus grandioses. Ce mode de construction, imitation plus ou moins heureuse de la coupole, s'observe également en Normandie, où l'on trouve plusieurs clochers carrés, posés au-dessus du croisillon des grandes églises.

L'ancienne église de Harlebeke était aussi couronnée d'un clocher central carré, dont on trouve la gravure dans Schayes, *Hist. de l'archit.*, 2e éd., I, p. 331. A l'église de Saint-Jacques, à Gand, il existe, au point d'intersection de la nef et du transept, une tour de forme octogone appartenant, en quelque sorte, à la période de transition par ses petites fenêtres légèrement ogivales. Dans la même ville, l'église de Saint-Nicolas présente, au croisillon, des traces du clocher roman qui s'y élevait autrefois; et l'église de l'abbaye de Saint-Bavon, démolie en 1540, portait une grosse tour centrale en style roman, dont le dessin gravé a été donné par le *Messager des sciences historiques*, 1848, p. 1.

Les clochers de façades et ceux qui s'élèvent près du chœur ou des transepts des églises présentent plus de variétés encore que les clochers centrals. Comme ils montaient de fond, les constructeurs pouvaient donner à leur plan les formes les plus diverses. Les plus simples, et pour ainsi dire les seuls connus en Belgique, sont carrés et divisés à l'intérieur et à l'extérieur en deux ou plusieurs étages. Tels sont les clochers de la cathédrale de Tournai (fig. 1), ceux de Saint-Barthélemi à Liége (voyez la gravure de la page 315) et ceux de presque toutes les églises rurales. D'autres, s'élevant sur un plan carré, deviennent polygones au premier ou au deuxième étage; ils prennent le plus souvent la forme octogone. Le clocher de l'église de Snelleghem (Flandre occidentale) appartient à cette dernière espèce (fig. 2).

Fig. 1.



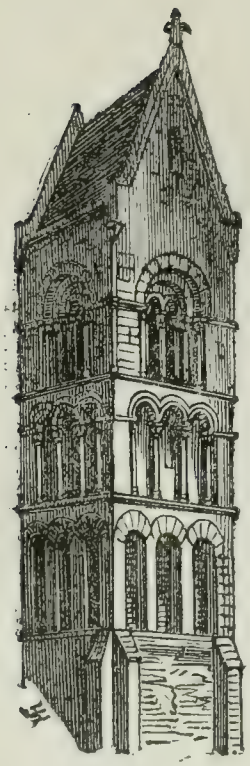
Tour romane, à la cathédrale de Tournai (XIIe siècle).

Fig. 2.

Tour de l'église de Snelleghem. (XIIe siècle).

L'ornementation des clochers tant centrals qu'isolés consiste dans un ou plusieurs rangs d'arcades ou arcatures, ouvertes ou simulées, correspondant aux divers étages intérieurs. Les arcades ouvertes des tours construites vers la fin du XIe et dans le cours du XIIe siècle sont souvent divisées en baies géminées, cintrées, et séparées par une ou plusieurs colonnettes, comprises sous un arc commun (tour de Snelleghem). Voyez aussi dans SCHAYES, *Histoire de l'architecture*, 2e éd., II, les gravures des pages 19 et 30.

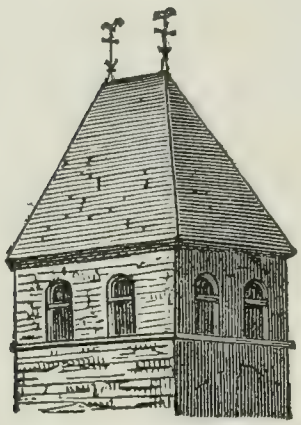
Au XIe et au XIIe siècle, les clochers étaient couverts de flèches en bois ou de pyramides de pierre, carrées ou octo-



Tour en bâtière.

gones, peu élevées et trapues. Les angles des pyramides à base carrée étaient quelquefois cantonnées de clochetons (tour centrale de la cathédrale de Tournai). Beaucoup de couronnements en pierre ont été détruits par les pluies et les gelées, et remplacés, dès le XIIIe et le XIVe siècle, par les flèches aiguës qu'on admire encore aujourd'hui.

Quelques tours aussi reçurent un couronnement *en bâtière*, c'est-à-dire un toit n'ayant que deux pentes et terminé par un pignon sur chacune de ses extrémités. Les tours couvertes en bâtière restèrent en usage pendant une partie de la période ogivale. Elles sont très communes en Bavière et dans la partie septentrionale de la Suisse; on les voit plus rarement en France. En Belgique, nous n'en connaissons qu'à Saint-Denis (Namur) et à l'hôpital de Bruges. Il ne faut pas confondre avec les tours en bâtière celles qui se terminent comme le clocher des deux-Acren (Hainaut) et de Wilderen près de Saint-Trond.



Tour des Deux-Acren.

Les clochers des bords du Rhin sont presque toujours couronnés à la base de la flèche de quatre ou huit pignons, d'après qu'ils sont quadrangulaires ou octogones; les arêtiers de la flèche posent alternativement sur l'extrémité et sur les bases des pignons. Ce mode de construction donne aux clochers rhénans une physionomie toute particulière. Les clochers des églises de Saint-Barthélemi (voyez la gravure de la page 315), de Saint-Jacques et de Sainte-Croix, à Liége, ont des couronnements rhénans. A l'église de Saint-Géréon de Cologne, chacune des quatre faces de la tour est couronnée d'un double pignon (voyez la gravure de la page 332).

Le nombre des clochers dans un seul et même monument se multiplia d'une manière étonnante au XIIe siècle. Les grandes églises de cette époque ont souvent trois tours, dont deux sont placées sur la façade occidentale et la troisième au point d'intersection de la nef et du transept. Quelques-unes même en ont cinq : la cathédrale de Tournai, par exemple, possède une tour au centre du transept et quatre autres aux angles formés par l'intersection de la nef principale et du transept (voyez le plan de ce monument ci-dessus p. 297 et des gravures dans SCHAYES, *Histoire de l'architecture*, 2e éd., I, p. 311 et 313). Dans les églises des bords du Rhin à deux absides et deux transepts, on trouve quelquefois six tours : une, en forme de coupole polygone, au centre de chaque transept, et quatre dans les angles formés par les absides et les transepts. La gravure de la page 332 fera comprendre la disposition des tours voisines des absides.

La plupart des églises romanes de la Belgique n'ont qu'un seul clocher, presque toujours placé au centre de la façade occidentale (Sainte-Gertrude à Nivelles, Saint-Sauveur à Bruges, Saint-Jacques à Louvain, Saint-Germain à Tirlemont, et la plupart des églises rurales). Les églises dont la façade est, comme celle de Saint-Barthélemi à Liége (voyez la gravure de la page 315), flanquée de deux tours latérales, se rencontrent rarement dans notre pays.

Voyez, sur les croix et les coqs qui surmontent les édifices religieux, VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture*, IV, pp. 305 et 418 ; et DE CAUMONT, *Abécédaire*, 5e éd. p. 288.

23. **Inscriptions lapidaires.** La première pierre des édifices religieux du moyen âge était régulièrement ornée d'une croix et d'une inscription. Sa pose se faisait avec une grande solennité : un prélat ou un dignitaire ecclésiastique la bénissait publiquement et la plaçait lui-même à la base d'un des principaux points d'appui de la construction. Albert Lenoir reproduit, dans son *Architecture monastique*, I, p. 41, deux premières pierres d'église découvertes en France.

On se servait aussi quelquefois d'inscriptions lapidaires

pour conserver le souvenir de la fondation d'un édifice et le nom de l'architecte ou *maître de l'œuvre*. En voici trois empruntées à des édifices belges de la période ogivale :

1° A l'église de Pamele, à Audenarde :

† ANNO DNI M° CC : XXX : IIII : IIII : ID. MARTII : INCEPTA : FUIT : ECCLESIA : ISTA : A MGRO (*magistro*) : ARNULPHO : DE BINCHO.

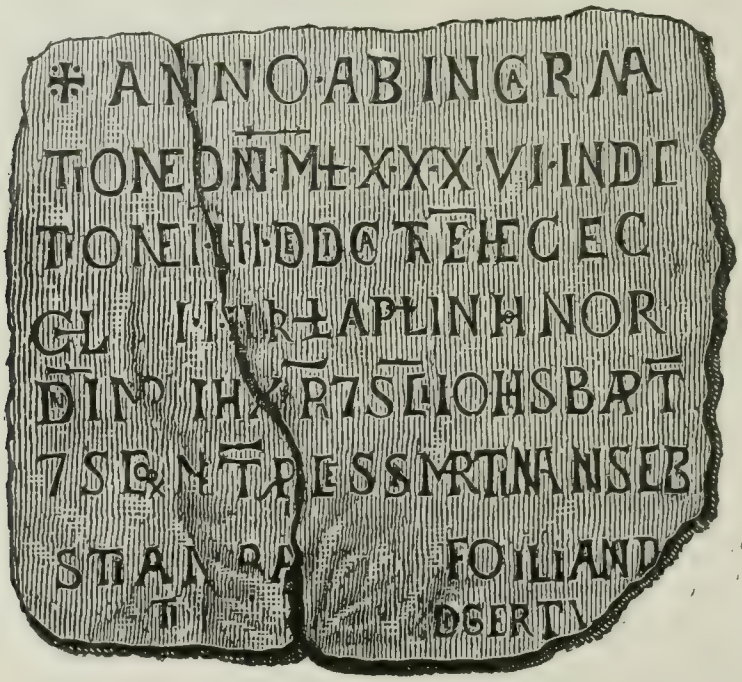
2° A l'église du béguinage de Louvain :

: ANNO : DNI : M° CCC V° : HEC : ECCLESIA : INCEPIT :

3° A l'église d'Aerschot (1337) :

M SEMEL X SCRIBIS TER C TER ET V SEMEL I BIS
DUM CHORUS ISTE PIE FUNDATUR HONORE MARIE
SAXA BASIS PRIMA JULIANI LUX DAT IN IMA
PICKART ARTIFICE PRO QUO ROGITATE

Dans quelques églises on trouve des pierres de dédicace indiquant la date de la consécration, les noms des saints dont les reliques ont été déposées dans l'autel, et enfin le patron de l'église. Une des plus anciennes pierres de ce genre que l'on connaisse est celle de l'église de Rixingen (Limbourg) ; elle date de l'année 1036 :



Inscription de dédicace de l'église de Rixingen (1036).

C'est-à-dire : † *Anno ab incarnatione Domini millesimo xxxvi°* (1036), *indictione iiii* (quarta) *dedicata est hec eccle-*

sia, iiii (quarto) *kalendas aprilis in honorem Domini nostri Jhesu Christi et sancti Johannis Baptiste, et sanctorum martyrum Processi, Martiniani, Sebastiani... ra..... Foiliani, D....ti..... di Gertrudis.* L'église de Rixingen était dédiée à sainte Gertrude.

24. **Peintures murales.** Les basiliques latines et les églises byzantines antérieures au VIIIe siècle avaient, pour la plupart, leurs parois intérieures décorées de mosaïques. L'usage de peindre les églises existait cependant déjà dans les Gaules du temps de saint Grégoire de Tours; ce saint mentionne plusieurs fresques que l'on voyait dans les édifices religieux et profanes de son époque. A partir du VIIIe siècle, les mosaïques furent peu à peu remplacées par des peintures à fresque. En certaines contrées, surtout en Italie, on se servit encore quelquefois de mosaïques, même au XIIe siècle.

Pour aborder avec fruit l'étude de la peinture monumentale et en comprendre les développements successifs, il est nécessaire de posséder des notions exactes et précises sur les rapports qui existent entre l'architecture et la peinture. La gravité et l'importance de ce sujet nous engagent à céder la parole à Viollet-le-Duc, dont personne ne contestera l'autorité en cette matière. « La peinture appliquée à l'architecture, dit-il, ne peut procéder que de deux manières : ou elle est soumise aux lignes, aux formes, au dessin de la structure ; ou elle n'en tient compte, et s'étend indépendante sur les parois, les voûtes, les piles et les profils. Dans le premier cas, elle fait essentiellement partie de l'architecture ; dans le second, elle devient une décoration mobilière, si l'on peut ainsi s'exprimer, qui a ses lois particulières et détruit souvent l'effet architectonique pour lui substituer un effet appartenant seulement à l'art du peintre. Que les peintres considèrent ce dernier genre de décoration picturale comme le seul bon, cela n'a rien qui doive surprendre ; mais que l'art y gagne, c'est une question qui mérite discussion. La peinture ne s'est séparée de l'architecture qu'à une époque très récente, c'est-à-dire au moment de la renais-

sance. Du jour que le tableau, la peinture isolée, faite dans l'atelier du peintre s'est substituée à la peinture appliquée sur le mur qui la doit conserver, la décoration architectonique peinte a été perdue. L'architecte et le peintre ont travaillé chacun de leur côté, creusant chaque jour davantage l'abîme qui les séparait, et quand par hasard ils ont essayé de se réunir sur un terrain commun, il s'est trouvé qu'ils ne se comprenaient plus, et que, voulant agir de concert, il n'existait plus de lien qui les pût réunir. Le peintre accusait l'architecte de ne lui avoir pas ménagé des places convenables, et l'architecte se croyait en droit de déclarer que le peintre ne tenait aucun compte de ses dispositions architectoniques. Cette séparation de deux arts autrefois frères est sensible, quand on jette les yeux sur les essais qui ont été faits de nos jours pour les accorder. Il est clair que dans ces essais l'architecte n'a pas conçu, n'a pas vu l'effet que devait produire la peinture appliquée sur les surfaces qu'il préparait, et que le peintre ne considérait ces surfaces que comme une toile tendue dans un atelier moins commode que le sien, ne s'inquiétant guère d'ailleurs de ce qu'il y aurait autour de son tableau. Ce n'est pas ainsi qu'on comprenait la peinture décorative pendant le moyen âge, ni même pendant la renaissance, et Michel-Ange en peignant la voûte de la chapelle Sixtine ne s'isolait pas, il avait bien la conscience du lieu, de la place où il travaillait, de l'effet d'ensemble qu'il voulait produire. De ce que l'on peint sur un mur au lieu de peindre sur une toile, il ne s'ensuit pas que l'œuvre soit une peinture monumentale, et presque toutes les peintures murales produites de notre temps ne sont toujours, malgré la différence du procédé, que des tableaux ; aussi voyons-nous que ces peintures cherchent un encadrement, qu'elles se groupent en scènes ayant chacun un point de vue, une perspective particulière, ou qu'elles se développent en processions entre deux lignes horizontales. Ce n'est pas ainsi non plus qu'ont procédé les anciens maîtres mosaïstes, ni les peintres occidentaux du moyen âge. Quant à la peinture d'ornement, le

hasard, l'instinct, l'imitation, servent seuls aujourd'hui de guides, et neuf fois sur dix il serait bien difficile de dire pourquoi tel ornement prend cette forme plutôt que telle autre, pourquoi il est rouge et non pas bleu. On a ce qu'on appelle du *goût*, et cela suffit, croit-on, pour décorer d'enluminures l'intérieur d'un vaisseau ; ou bien on recueille partout des fragments de peintures, et on les applique indifféremment, celui qui était sur une colonne, à une surface plane, cet autre que l'on voyait sur un tympan, à un soubassement. Le public, effarouché par ces bariolages, ne trouve pas cela d'un bon effet, mais on lui démontre que les décorateurs du moyen âge ont été scrupuleusement consultés, et ce même public en conclut que les décorateurs du moyen âge étaient des barbares, ce que d'ailleurs on lui accorde bien volontiers. Dans la décoration de l'architecture, il faut convenir, il est vrai, que la peinture est la partie la plus difficile peut-être et celle qui demande le plus de calculs et d'expérience. Alors que l'on peignait tous les intérieurs des édifices, les plus riches comme les plus pauvres, on avait nécessairement des données, des règles que l'on suivait par tradition ; les artistes les plus ordinaires ne pouvaient ainsi s'égarer. Mais aujourd'hui ces traditions sont absolument perdues, chacun cherche une loi inconnue; il ne faut donc pas s'étonner si la plupart des essais tentés n'ont produit que des résultats peu satisfaisants. » Un peu plus loin le même auteur ajoute : « L'art du peintre de tableaux et l'art du peintre appliqué à l'architecture procèdent très différemment ; vouloir mêler ces deux arts, c'est tenter l'impossible. Quelques lignes suffiront pour faire ressortir cette impossibilité. Qu'est-ce qu'un tableau ? C'est une scène que l'on fait voir au spectateur à travers un cadre, une fenêtre ouverte. Unité de point de vue, unité de direction de la lumière, unité d'effet. Pour bien voir un tableau, il n'est qu'un point, un seul, placé sur la perpendiculaire élevée du point de l'horizon qu'on nomme point visuel. Pour tout œil délicat, regarder un tableau en dehors de cette condition unique est une souffrance, comme c'est une torture de se trouver

devant une décoration de théâtre au-dessus ou au-dessous de la ligne de l'horizon. Beaucoup de gens subissent cette torture sans s'en douter, nous l'admettons; mais ce n'est pas sur la grossièreté des sens du plus grand nombre que nous pouvons établir les règles de l'art. » *Dictionnaire de l'architecture*, VII, pp. 57-61.

Procédés employés pour les peintures monumentales. La plupart des peintures murales de la période romane sont exécutées à la fresque. Quelquefois aussi on s'est servi de la peinture *à la détrempe*, qui consiste dans l'emploi de couleurs broyées et délayées à l'eau avec de la gomme, du blanc d'œuf ou de la colle de peaux. On connaissait également à cette époque une espèce de peinture à l'huile sans siccatif; elle n'était employée que pour les ouvrages de petite dimension qu'on pouvait faire sécher au soleil.

Il y a deux manières de se servir de la peinture pour la décoration des édifices. Le peintre peut ou bien, en donnant des tons variés et harmoniques aux différents membres de l'architecture et en y traçant des ornements, faire ressortir certains détails et augmenter considérablement l'effet général du monument, — ou bien couvrir les parties nues des murs de représentations tirées de l'histoire ou empruntées de la légende. Dans le premier cas il fait de la *peinture décorative*, et dans le second de la peinture *historiée ou légendaire*.

a) *Peinture décorative.* La peinture décorative, dont l'usage était très fréquent pendant l'antiquité et le moyen âge, couvre les murs intérieurs et extérieurs d'ornements peints et de teintes de diverses couleurs produisant par leur juxtaposition un effet harmonieux et agréable. Les peintres du moyen âge suivaient, dans la décoration monumentale, des règles fixes, résultat d'une longue expérience, mais complètement perdues pour nous, au point même que l'on ne parvient à les reconstituer que très imparfaitement par l'étude des anciennes peintures. » La peinture décorative, dit

Viollet-le-Duc, est avant tout une question d'harmonie et il n'y a pas de système harmonique qui ne puisse être expliqué. La peinture décorative est d'ailleurs une des parties de l'art de l'architecture difficiles à appliquer, précisément parce que les lois sont essentiellement variables en raison du lieu et de l'objet. La peinture décorative grandit ou rapétisse un édifice, le rend clair ou sombre, en altère les proportions ou les fait valoir; éloigne ou rapproche, occupe d'une manière agréable ou fatigue, divise ou rassemble, dissimule les défauts ou les exagère. C'est une fée qui prodigue le bien ou le mal, mais qui ne demeure jamais indifférente. A son gré, elle grossit ou amincit des colonnes, elle allonge ou raccourcit des piliers, élève des voûtes ou les rapproche de l'œil, étend des surfaces ou les amoindrit, charme ou offense, concentre la pensée en une impression ou distrait et préoccupe sans cause. D'un coup de pinceau elle détruit une œuvre savamment conçue, mais aussi d'un humble édifice elle fait une œuvre pleine d'attraits, d'une salle froide et nue un lieu plaisant où l'on aime à rêver, et dont on garde un souvenir ineffaçable. Lui fallait-il au moyen âge, pour opérer ces prodiges, des maîtres excellents, de ces artistes comme chaque siècle en fournit un ou deux? Non certes; elle ne demandait que quelques ouvriers peintres agissant d'après des principes dérivés d'une longue observation des effets que peuvent produire l'assemblage des couleurs et l'échelle des ornements. » *Dictionnaire de l'architecture*, VII, p. 79.

A l'intérieur des édifices, les colonnes et les archivoltes des arcades qui les réunissent entre elles étaient souvent décorées avec beaucoup de recherche et couvertes de torsades, lignes brisées, enroulements de feuillages, etc.

La cathédrale de Tournai a conservé, en plusieurs endroits, des traces de peintures décoratives datant de la période romane. On en trouve, dans le transept, aux chapiteaux et aux arcs doubleaux des voûtes; les chapiteaux de la nef ont été peints plusieurs fois. Les couleurs employées sont le rouge vermillon, le brun, le bleu, le jaune, le gris, le noir et même l'or. Les arcs doubleaux du transept sont

ornés de losanges, de zigzags, etc. Un des caractères distinctifs de la peinture décorative de Tournai, c'est l'opposition systématique de deux couleurs différentes sur un même chapiteau. On y trouve, par exemple, un chapiteau représentant deux monstres affrontés et se retournant pour mordre des têtes d'hommes placées sous les angles du tailloir : l'un des animaux, peint en jaune, attaque une tête rouge, tandis que l'autre animal, de couleur rouge, mord une tête jaune (1).

L'usage de peindre les façades et les murs extérieurs des édifices ne paraît pas avoir existé en Belgique, tandis qu'au centre et dans le midi de la France il a été très commun pendant tout le moyen âge. On recouvrait de peintures non-seulement le nu des murs et les colonnes, mais aussi les sculptures d'ornement et même les statues. La coloration de ces peintures était beaucoup plus vive qu'à l'intérieur des édifices : c'étaient des tons rouge vif, vert cru, jaune orangé, et même noir et blanc pur. Le bleu ne s'y rencontre que rarement.

b) *Peinture historiée ou légendaire* (2). La peinture monumentale diffère essentiellement de la peinture du tableau ordinaire ou *de chevalet*. La première, qui fut en usage pendant toute l'antiquité et le moyen âge, est une espèce de peinture conventionnelle faisant presque totalement abstraction des ombres et de la perspective; la seconde, qui ne date que du xve siècle, se sert avidement de toutes les ressources du clair-obscur, de la perspective et des trompe-l'œil. Plusieurs raisons ont porté les peintres d'autrefois, et devraient encore porter les artistes modernes, à exclure de la peinture monumentale les ombres et l'emploi exagéré de la perspective. En voici trois principales : 1° Un monument est éclairé différemment à toutes les heures du jour : le

(1) Voyez les planches chromolithographiées de ces peintures qui ont été publiées : 1° par Mgr Voisin dans les *Bulletins des commissions d'art et d'archéologie*, IV, et 2° par M. Barth. Dumortier dans les *Bulletins de l'Académie de Bruxelles*, 1re série, XII, 2e partie, p. 128.

(2) Autrefois on se servait des expressions *peindre des histoires* et *historier les murailles* pour indiquer la peinture monumentale de sujets empruntés à l'histoire ou à la légende.

matin la lumière s'y introduit du côté de l'est, vers le soir, au contraire, du côté de l'ouest. Il résulte de là que si, pour décorer un édifice, l'artiste fait usage des ombres, la peinture, quelque parfaite qu'elle soit d'ailleurs, produira, pendant une grande partie du jour, un effet choquant, faux et en contradiction avec la réalité. Il n'y aura même, à strictement parler, qu'un seul moment de la journée où une peinture bien ombrée répondra complètement à toutes les exigences de l'art. Et qu'on ne nous objecte pas que, si ce principe est vrai, l'inconvénient signalé doit faire exclure également les ombres de la peinture de chevalet. La différence est sensible : le tableau ordinaire est une scène que l'on montre à travers un cadre ou une fenêtre; l'imagination du spectateur se la représente avec une lumière unique et invariable, au moyen de l'illusion produite par la perspective et les ombres du tableau. — 2° Le tableau ordinaire ne peut être bien vu que par une seule personne, placée dans les conditions requises pour saisir l'effet que l'artiste a voulu obtenir (voyez ci-dessus, p. 367). La peinture monumentale, au contraire, pour atteindre son but, doit s'adresser, non pas à un spectateur unique, mais à tous ceux qui se trouvent dans une salle ou dans un édifice, car sa mission est d'enseigner et d'édifier la multitude. — 3° La peinture monumentale doit accentuer ou faire apparaître, et non pas altérer les parties de l'édifice qu'elle est appelée à décorer. Il lui est défendu de détruire l'harmonie de la construction en produisant des reliefs ou des échappées sur des surfaces qui, dans l'intention de l'architecte, doivent paraître planes.

La peinture monumentale bien entendue est donc une peinture de convention, bien différente de la peinture de chevalet. Dans celle-ci l'artiste s'efforce de faire disparaître aux yeux du spectateur la surface sur laquelle il crée son œuvre; il cherche à produire l'illusion et à tromper l'œil de celui qui regarde le tableau. Dans la peinture murale, au contraire, l'artiste doit respecter et laisser paraître plane la paroi sur laquelle il peint; il doit se contenter de tracer la

silhouette des personnages et des objets qui entrent dans la composition de la scène, traiter les ombres d'une manière conventionnelle et négliger les accessoires ou, tout au plus, les représenter hiéroglyphiquement. » Les peuples artistes, dit Viollet-le-Duc, n'ont vu dans la peinture monumentale qu'un dessin enluminé et très légèrement modelé. Que le dessin soit beau, l'enluminure harmonieuse, la peinture monumentale dit tout ce qu'elle peut dire. » *Dictionnaire de l'architecture*, VII, p. 65.

Dans les peintures monumentales de l'époque romane les couleurs sont appliquées par larges teintes plates qui ne marquent aucune ombre, au point qu'il est impossible de déterminer de quel côté vient la lumière. Les saillies sont indiquées par des teintes plus claires souvent rehaussées par des traits blancs. Les contours sont cernés par des teintes foncées; et des traits sombres, souvent brun rouge, marquent les plis des draperies, quelle que soit la couleur de l'étoffe. Nulle part on ne voit des ombres projetées, ni de la perspective aérienne. La perspective linéaire même semble peu préoccuper les artistes (1). Presque toujours le fond de la peinture est d'une couleur claire et tranchante. Le peintre a uniquement en vue de faire ressortir les personnages et les accessoires essentiels à la représentation de son sujet. Ce qui plus est, ces accessoires sont des espèces d'hiéroglyphes, c'est-à-dire des images purement conventionnelles qui ne dénotent aucune idée d'imitation; ce sont, en quelque sorte, des explications graphiques ajoutées aux groupes de personnages pour l'intelligence de la composition : deux colonnes surmontées d'un fronton indiquent une église ou un palais, une tige avec une touffe de feuilles représente un arbre ou signifie que la scène se passe en plein air (2). Souvent, en reproduisant certains accessoires d'une manière

(1) On appelle perspective *linéaire* celle qui s'obtient au moyen des lignes comme cela se pratique dans le dessin linéaire, et *aérienne* celle qui s'obtient par l'emploi des ombres, du clair-obscur et des couleurs.

(2) Les sculpteurs se sont aussi servis de ces signes conventionnels pendant une grande partie du moyen âge.

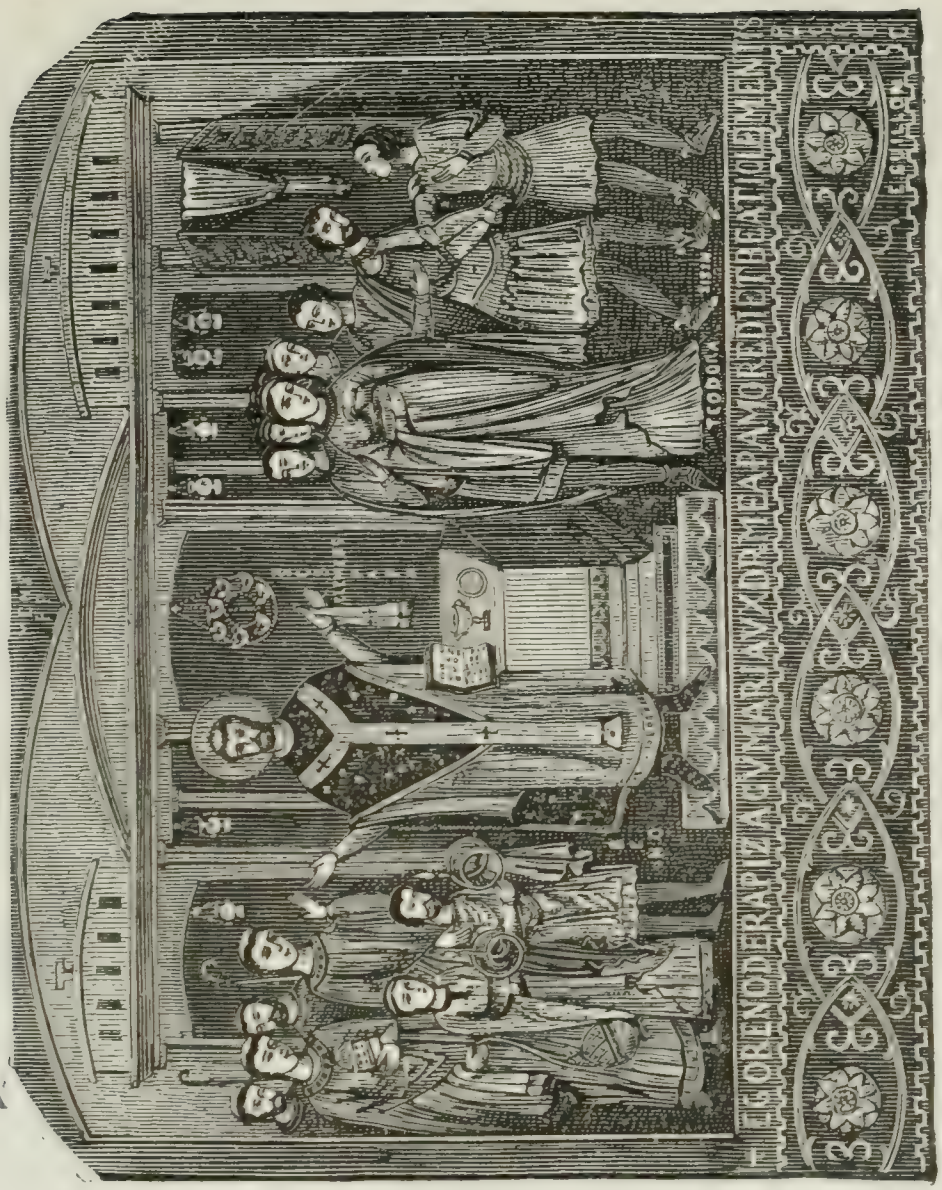
conventionnelle, l'artiste sait les idéaliser et leur donner une forme ornementale ; les nuages, par exemple, prennent presque la figure et la couleur de fleurs.

La peinture monumentale traitée d'après ces principes est la seule vraiment artistique. « Blasés aujourd'hui, dit M. Mérimée, par la recherche de la vérité dans les petits détails que l'art moderne a poussée si loin, nous avons peine à comprendre que les artistes d'autrefois aient trouvé un public qui admît de si grossières conventions. Rien cependant de plus facile à produire que l'illusion, même avec cette naïveté de moyens qui semblent l'éloigner. Assurément un mur de scène de marbre avec sa décoration immobile n'empêchait par les Grecs de s'intéresser à une action qui devait se passer dans une forêt ou parmi les rochers du Caucase ; et le parterre de Shakspeare, en voyant deux lances croisées au fond d'une grange qui servait de théâtre, comprenait qu'une bataille avait lieu : la péripétie l'agitait, et chacun frémissait aux cris de Richard offrant tout son royaume pour un cheval. A côté de cette indifférence pour les détails accessoires, ou, si l'on veut, de cette ignorance primitive, on remarque parfois une imitation très juste, et un sentiment d'observation très fin dans les attitudes et les gestes des personnages. Les têtes, bien que dépourvues d'expression, se distinguent souvent par une noblesse singulière et une régularité de traits qui rappelle, de bien loin, il est vrai, les types que nous admirons dans l'art antique. Rarement les visages sont peints de profil, et lorsque l'artiste les a rendus de la sorte, il s'est presque toujours écarté de cette noblesse qu'il recherche ailleurs avec soin. » *Notice sur les peintures de Saint-Savin*, p. 51.

La coloration et l'harmonie des tons présentent aussi, à l'époque romane, des caractères particuliers, qu'il est bon de signaler. « Au XIIe siècle, dit Viollet-le-Duc, cette harmonie est absolument celle des peintures grecques (de l'époque byzantine), toutes très claires pour le fond. Pour les figures comme pour les ornements, ton local, qui est la couleur et remplace ce que nous appelons la demi-teinte ;

rehauts clairs, presque blancs, sur toutes les saillies ; modelé brun égal pour toutes les nuances ; finesses soit en clair sur les grandes parties sombres, soit en brun sur les grandes parties claires, afin d'éviter, dans l'ensemble, les taches. Couleurs rompues, jamais absolues, au moins dans les grandes parties ; quelquefois emploi du noir comme rehauts. L'or admis comme broderie, comme points brillants, nimbes ; jamais, ou très rarement, comme fond. Couleurs dominantes l'ocre jaune, le brun-rouge clair, le vert de nuances diverses ; couleurs secondaires, le rose pourpre, le violet pourpre clair, le bleu clair. Toujours un trait brun entre chaque couleur juxtaposée. Il est rare, d'ailleurs, dans l'harmonie des peintures du XIIe siècle, que l'on trouve deux couleurs d'une valeur égale posées l'une à côté de l'autre sans qu'il y ait entre elles une couleur d'une valeur inférieure. Ainsi, par exemple, entre un brun rouge et un vert de valeur égale, il y aura un jaune ou un bleu très clair ; entre un bleu et un vert de valeur égale, il y aura un rose pourpre clair. Aspect général, doux, sans heurt, clair, avec des fermetés très vives obtenues par le trait brun ou le rehaut blanc. » *Dict. de l'architecture*, VII, p. 67.

On a découvert, il y a quelques années (1857-1866), un grand nombre de fresques qui décorent la basilique primitive ou souterraine de Saint-Clément, à Rome. La plupart de ces peintures datent du milieu du IXe siècle, et sont des plus intéressantes tant sous le rapport de l'art que de l'archéologie. Nous donnons à la page suivante celle qui représente la conversion miraculeuse de Sisinius. A l'intérieur d'une église, figurée par une colonnade surmontée de plusieurs frontons, sont suspendues sept lampes, symbolisant les sept dons du saint Esprit. Saint Clément, revêtu des ornements pontificaux, célèbre la sainte Messe. L'autel est recouvert d'une nappe blanche ; on n'y voit que la patène, le calice et le livre des Évangiles. Au-dessus de l'autel se trouve une lampe, en forme de couronne, portant sept becs. Sisinius, époux de Théodora nouvellement convertie au christianisme, s'était introduit furtivement dans la réunion



Fresque du IXe siècle, à la basilique de Saint-Clément, à Rome.

des fidèles, et avait été frappé de cécité pour avoir tourné en ridicule les saints mystères. Deux jeunes gens, dont l'un examine son visage avec étonnement, le conduisent vers la porte qui est ouverte. Il recouvra la vue par les prières de saint Clément et de Théodora. Du côté opposé on voit les ministres sacrés : deux portent la crosse et sont probablement des évêques; le diacre tient de la main droite un encensoir suspendu à une chaîne, et de la gauche une cassolette à encens. Devant les ministres sont représentés, de taille plus petite que les personnages historiques, les donateurs de la fresque Beno de Rapiza et sa femme Marie, comme nous l'apprend l'inscription : † Ego Beno de Rapiza cvm Maria

VXORE MEA PRO AMORE DEI ET BEATI CLEMENTIS. Ils portent des cierges allumés, roulés en spirale.

En Belgique, on voit encore, au transept de la cathédrale de Tournai, des restes de deux peintures murales du XIIe siècle. Ces fresques ont été cachées pendant plus d'un siècle sous une épaisse couche de badigeon, et ce n'est que depuis peu qu'elles ont été mises à nu. La plus complète se trouve dans le bras nord du transept, au-dessus de l'autel de Saint-André, et représente la légende de sainte Marguerite. Voici comment la *Légende dorée* raconte l'histoire apocryphe de cette sainte : « Marguerite naquit à Antioche ;

Fresque du XIIe siècle, à la cathédrale de Tournai.

elle était fille de Théodose, prêtre des gentils. Mise en nourrice, elle fut baptisée après avoir atteint l'âge de la raison. Un jour, lorsqu'elle était à peine entrée dans sa quinzième année et qu'elle gardait les brebis de sa nourrice, le gouverneur Olibrius, passant près d'elle, la vit, et fut frappé de sa beauté ; il conçut pour elle une grande passion, et il dit à ses esclaves : Allez et amenez cette fille, afin que, si elle est libre, j'en fasse mon épouse, et, si elle est esclave, je la prenne pour concubine. »

Sur la fresque de Tournai, on voit Olibrius à cheval donnant à deux hommes armés, l'un d'un glaive et l'autre d'une lance, l'ordre d'enlever Marguerite qui, assise sur un

tertre, file en gardant ses brebis. Le soldat qui se trouve le plus rapproché de la sainte la tient déjà par le bras. Le fond de la fresque est bleu clair, les vêtements de dessus sont d'un brun plus ou moins foncé, ceux de dessous d'un vert pâle ; le cheval d'Olibrius est blanc, deux brebis ont la même couleur ; une troisième est brunâtre.

La seconde fresque, qui existe dans le bras sud du transept, est fortement endommagée ; elle représente la Jérusalem céleste et servait, sans aucun doute, de couronnement à une scène principale, placée sur la partie inférieure du mur. La Jérusalem céleste est figurée par une ville fortifiée dont les murailles portent des tours et des créneaux. Dans l'enceinte de cette ville se trouve un groupe de personnages nimbés (des anges et des saints) ; ils ont à leur tête les archanges Michel et Gabriel, portant chacun une bannière et vêtus de tuniques bleues, ornées, autour du cou, aux manches et sur le devant, de larges bordures jaunes parsemées de cabochons et de perles (1).

Aux ruines de l'abbaye de Villers, on voit encore, sur le mur de l'ancien réfectoire, de faibles vestiges d'une fresque représentant la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus.

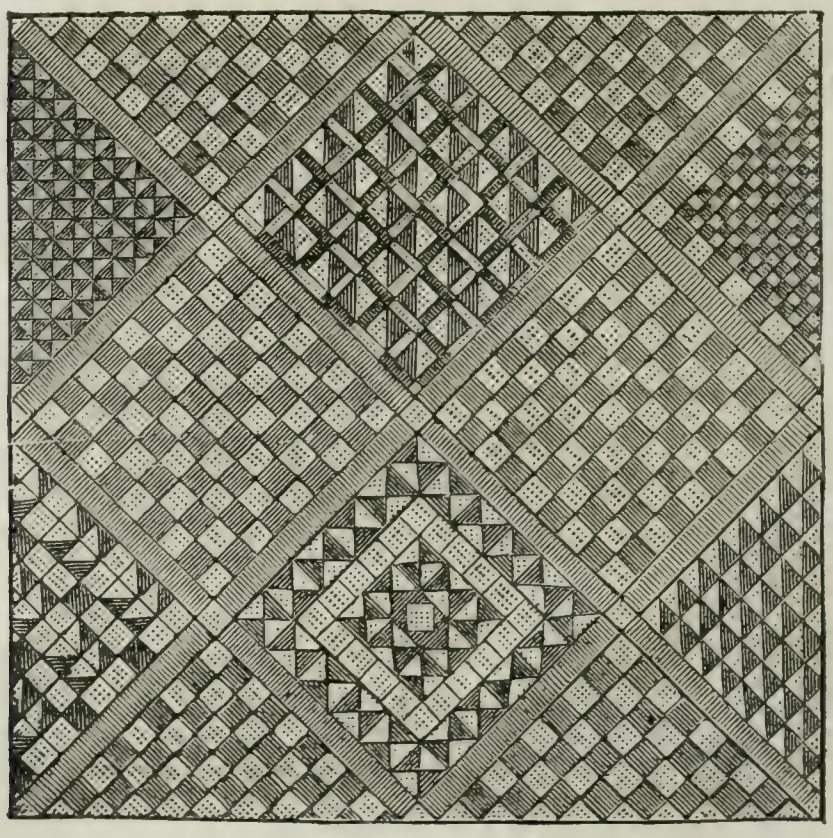
L'église de Saint-Servais, à Maestricht, était aussi ornée primitivement de peintures murales. Des parties assez considérables de ces anciennes fresques, représentant le Sauveur et la sainte Vierge, ont été découvertes à la voûte du chœur ; on les a restaurées et complétées.

En France, les plus remarquables peintures murales de la période romane sont celles de Saint-Savin, près de Poitiers. En Allemagne, nous signalerons celles de Saint-Cunibert à Cologne, de l'abbaye de Braunweiler près de la même ville, de Schwarzrheindorf près de Bonn et de Saint-Michel à Hildesheim.

25. **Pavements.** Le pavements en *opus alexandrinum* continuèrent d'être en usage en Italie et dans les contrées

(1) Voyez les planches chromolithographiées de ces fresques publiées par Mgr Voisin dans le *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, IVe année, 1865.

où le marbre était abondant. Dans les autres pays, par exemple en Allemagne, en France et en Belgique, on se servait de briques en terre cuite émaillée ou de pierres gravées et incrustées de mastic colorié. Les briques de couleur paraissent avoir été employées dès l'époque de Charlemagne. Jusqu'à la fin du XIIe siècle, chaque brique avait sa couleur propre. Les couleurs qu'on rencontre dans les pavements de la fin de la période romane sont le noir, le brun, le rouge, le gris, et surtout le jaune et le vert foncé. Ces deux dernières couleurs dominent dans presque tous les carrelages du XIIe siècle. Les petits morceaux de terre cuite, émaillés ou quelquefois aussi dépourvus d'émail, ont la forme carrée, triangulaire, polygone ou circulaire, et produisent par leur assemblage les figures les plus diverses séparées par des bordures de peu de largeur. Ces pavements ressemblent plus ou moins à l'*opus alexandrinum*. En 1845, on a découvert dans les ruines de l'abbaye de Saint-Michel, à Anvers, des restes d'un pavement remontant à l'époque romane. Il était composé de petites briques émaillées, carrées et trian-



Pavement du XIIe siècle, à la crypte de l'abbaye de Saint-Michel, à Anvers.

gulaires, jaunes et vertes, formant des espèces de damiers. On a trouvé également, à la chapelle de Saint-Éloi, à Tournai, des parties d'un dallage roman composé de petites briques triangulaires et carrées, de couleur jaune et brunâtre.

En Orient et dans le midi de l'Europe, les carrelages historiés et légendaires étaient assez communs au XIIe siècle. Il y en avait aussi dans l'Europe occidentale. Il existe encore aujourd'hui, dans la crypte de Saint-Géréon, à Cologne, des fragments assez considérables d'un pavement historié datant du XIIe siècle. On y voit les quatre vertus cardinales entourées d'un zodiaque, auprès duquel se trouve d'un côté un ange blanc sur fond noir, et de l'autre un démon noir sur fond blanc ; le tout est encadré par des méandres. On y trouve ensuite les histoires du patriarche Joseph, de Samson et de David, ainsi que d'autres scènes empruntées à l'ancien Testament. Voici un fragment de cette curieuse mosaïque :

Pavement en mosaïque, à l'église de Saint-Géréon, à Cologne (XIIe siècle).

Pour qu'on puisse se former une juste idée de ces pavements, nous transcrivons ici un passage de l'*Histoire de la*

ville, cité et université de Reims par Marlot (II, p. 542 et suiv.), contenant la description du carrelage de l'église de Saint-Remi de cette ville : « L'ingénieuse fabrique du pavé de la mesme église, dit-il, mérite que nous rapportions icy la description que le sieur Bergier en a faite dans son livre des « *Grands chemins de l'Empire* », et que je trouve avoir esté commencé par le trésorier Wido, l'an 1090, trente ans après la réparation du bastiment. Cet excellent pavé, de marqueterie et à la mosaïque, remplit le chœur d'un bout à l'autre, et est assemblé de petites pierres de marbre, les unes en leurs couleurs naturelles, et les autres teintes et esmaillées, si bien rangées et mastiquées ensemble, qu'elles représentent une infinité de figures comme faites au pinceau. Dès l'entrée du chœur paroist la figure de David, jouant de la harpe, avec ces mots près de son chef : *Rex David.* Entre ladite figure et l'aigle, se voit un grand quadre, au milieu duquel est le nom de *Saint Hiérosme*, et autour de lui les figures et les noms de tous les prophètes, apostres et évangélistes, qui sont autheurs de l'Ancien et du Nouveau Testament chacun ayant son livre figuré près de soy et dénommé par son nom : les uns représentés en forme de livre clos, les autres en volume roulé à l'antique, et tellement parsemés par ledit quadre, que les autheurs du Nouveau Testament, avec leurs livres, en tiennent le milieu et ceux de l'Ancien les extrémités. Au costé droit dudit chœur sont quatre quarrés séparés l'un de l'autre par petits intervalles : au premier sont les figures des quatre fleuves du Paradis terrestre, représentés par des hommes versant de l'eau de certaines cruches qu'ils tiennent sur leurs bras et désignés de ces quatre noms : *Tigris*, *Euphrate*, *Gehon*, *Fison.* Ces quatre figures occupent les quatre coins dudit quarré, au milieu duquel paroist une femme nue qui tient une rame et est assise sur un dauphin, avec ces mots : *Mare.* Le second quarré est rempli d'un simple rameau avec ses feuillages; le troisiesme représente en ses encoignures les quatre saisons de l'année, avec leurs noms : *Ver*, *Aestas*, *Autumnus*, *Hyems;* et, au milieu, un homme assis sur un fleuve, avec ce nom : *Orbis terrae.* Dans le quatrième sont repré-

sentés les sept arts libéraux, dont les figures sont, pour la pluspart, cachées et couvertes des chaires (stalles) des religieux ; on y voit néantmoins encore à descouvert ces deux mots : *Septem artes*. Au costé senestre est un grand quadrangle, dont la longueur est double à la largeur, et contient deux bandes larges arrondies en cercle, égales l'une à l'autre, et se touchant l'une à l'autre par leur convexité ; dans la première bande sont figurés les douze mois de l'année, et, dans la seconde, les douze figures du zodiaque ; au milieu, et comme au centre de la première bande, on voit la figure de Moyse, assis en une chaire, et soutenant un ange sur l'un de ses genoux, avec ces mots à l'entour :.... *Lex Moysique figuras monstrant hi proceres*. Le reste ne peut se lire, estant caché sous les chaires des religieux, comme sont aussi les figures de la *Justice*, de la *Force*, de la *Tempérance*, et celles de l'*Orient*, de l'*Occident* et *Septentrion;* ce que l'on juge par la figure encore apparente de la *Prudence*, faite en femme, tenant un serpent et désignée par ce mot *Prudentia*, et par celle d'un homme représentant le *Midi* avec ce mot *Meridies*. Au milieu de la bande des douze figures sont représentées les deux *Ourses*, marquées de leurs estoiles, l'une ayant la queue du costé que l'autre a la teste, en la mesme façon qu'on les voit dépeintes sur les globes célestes. Toutes ces figures sont faites de pièces peintes à la mosaïque, dans un champ jaune de mesme ouvrage, dont les plus gros pavés n'excèdent pas la largeur de l'ongle, excepté une seule tombe blanche et noire, et quelques pièces rondes de jaspe, les unes purpurines et les autres ondées de diverses couleurs, qui y sont appliquées dans certains compartiments faits de pièces de marbre, comme pierres précieuses enchâssées en un anneau. De là, montant deux pas, et tirant au grand autel, se voit une autre sorte de pavé de petites pièces de marbre, divisées en beaux compartiments de marqueterie ; et, sur les degrés de l'autel, le sacrifice d'Abraham, l'échelle de Jacob, et autres histoires de l'Ancien Testament, faites de mesme genre d'ouvrage, et figuratives du saint Sacrement de l'autel. Le quadre qui est à l'entrée de la première chaire, à la veue de

l'abbé, derrière l'horloge, est la *Sapience*, assise en un thrône, tenant de la droite un baston pointu par bas, touchant deux personnages couchés à ses pieds, comme les excitant à leur devoir, qui semblent estre l'*Ignorance* et la *Paresse*, avec la devise au-dessus en deux vers :

... Septem per partes dividit artes,
Estque sui juris hoc designare figuris,

pour ce qu'elle tient de la gauche une sphère. Au reste, l'église de Saint-Remy n'est pas seule enrichie de cette sorte de pavé, mais encore celle de Saint-Pierre-aux-Nonnes et de Saint-Simphorian de Reims (deux églises totalement détruites), dont la gentillesse pourroit mériter cet éloge, si on s'estoit estudié à les conserver,

..... Varias ubi picta per artes
Gaudet humus, superantque novas asarota figuras.»

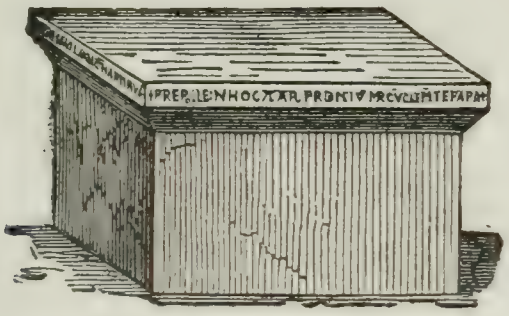
Au témoignage de Marlot, le pavement de Saint-Remi était *le mieux historié et le plus excellent* de la France; il ne trouvait son égal qu'à la cathédrale de Cantorbéry, en Angleterre. Les carrelages des églises clunisiennes se distinguaient par la richesse et la variété des représentations historiées et symboliques, tandis que ceux des édifices cisterciens présentaient une grande simplicité. Dans la lettre adressée à Guillaume, abbé de Saint-Thierry, dont nous avons parlé ci-dessus, p. 294, saint Bernard attaque vivement le luxe que les clunisiens étalaient dans le pavage de leurs églises : « Et pourquoi du moins, dit-il, ne vénérons-nous pas les images des saints qui couvrent, en grand nombre, le pavé que nous foulons aux pieds. Souvent on souille indignement la bouche d'un ange, souvent on heurte du pied la face de quelque saint (1). Et encore, si vous ne voulez pas ménager ces images sacrées, ménagez du moins vos belles couleurs. Pourquoi ornez-vous ce qui va bientôt être souillé? Pourquoi chargez-vous de peintures ce qui sera nécessairement foulé aux pieds. » *Chap.* XII.

(1) La délicatesse de la langue française ne permet pas de traduire exactement le texte de saint Bernard : *Saepe spuitur in ore angeli et facies calcibus tunditur.*

Nous parlerons des labyrinthes, que l'on voit dans quelques églises, en traitant des pavements de la période ogivale.

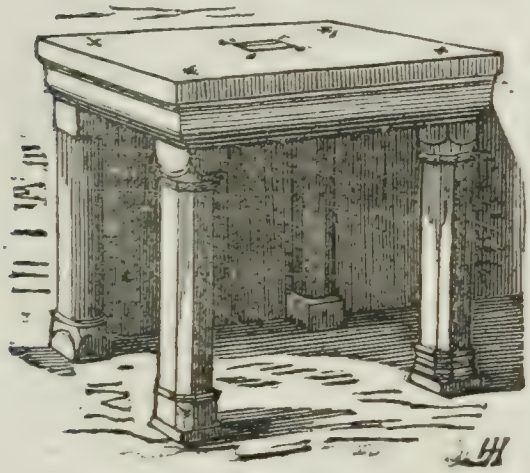
§ 2. — Autels.

Fig. 1.



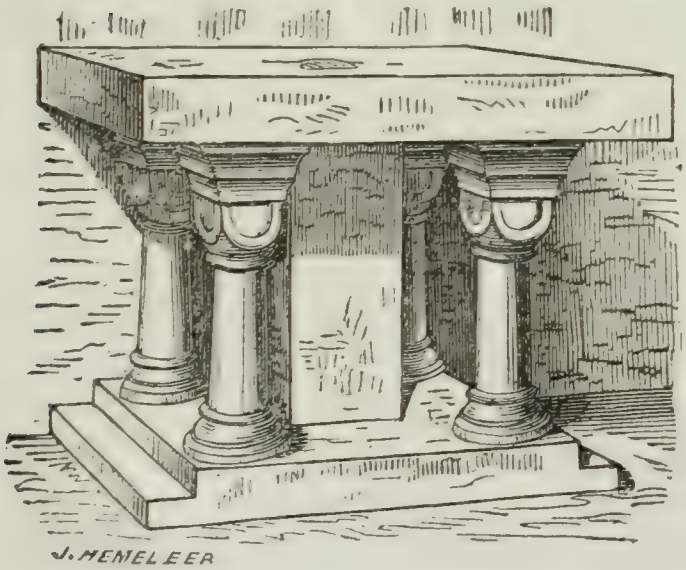
Autel de Saint-Savin (France).

Fig. 2.



Autel de Bastogne (XIIe siècle).

Fig. 3.



Autel à la cathédrale de Ratisbonne (XIIe siècle).

Autels fixes. Les autels fixes de la période romane se composent le plus souvent d'une masse cubique en forme de tombeau, dont les faces ne présentent ordinairement aucune espèce d'ornementation (fig. 1). Il existe encore un autel de ce genre à Andenne, et deux dans la crypte d'Anderlecht. Aux jours solennels on les revêtait de draperies en toile, en laine, en soie ou en autres étoffes précieuses. Il y a aussi des autels qui ont la forme d'une table portée par une ou plusieurs colonnettes. Tels sont ceux de Bastogne (fig. 2) et de la cathédrale de Ratisbonne (fig. 3).

Les autels à masse cubique recevaient quelquefois des revêtements en or et en argent rehaussés d'émaux et pierres précieuses, ou étaient décorés de sculptures et

de peintures. L'église de Saint-Ambroise, à Milan, a conservé jusqu'aujourd'hui un magnifique autel, qui date de l'année 835. C'est le plus riche monument de ce genre que nous connaissions. La gravure du *ciborium* de cet autel, que nous donnons ci-dessous, p. 389, montre en même temps la disposition de l'autel proprement dit, qui mesure 2^m, 29 de longueur sur 1^m,40 de largeur et 1^m,18 de hauteur. La face antérieure, entièrement en or, est divisée en trois panneaux. Une croix grecque pattée est inscrite dans le panneau du milieu. Le Sauveur, assis sur un siége et environné d'étoiles, occupe le médaillon ovale formé au centre de la croix ; sur les quatre branches de celle-ci on voit les symboles des évangélistes. Les douze apôtres, trois à trois, remplissent les intervalles compris entre les branches de la croix. Les deux panneaux latéraux, partagés chacun en six petits compartiments carrés, renferment des bas-reliefs en or repoussé, représentant les principaux faits de la vie du Sauveur depuis l'Annonciation jusqu'à l'Ascension. Les bandes qui encadrent les panneaux sont ornées d'émaux, de filigranes et de pierres précieuses. La face postérieure de l'autel est, comme celle de devant, divisée en trois panneaux. Dans le panneau central on voit quatre médaillons circulaires placés sur deux rangs ; ceux du rang supérieur contiennent les images des archanges saint Michel et saint Gabriel; ceux du rang inférieur, l'un, l'orfèvre Wolvinius recevant l'onction de saint Ambroise, et l'autre l'archevêque Angilbert II présentant au même saint l'autel qu'il a fait construire par Wolvinius. Dans les panneaux latéraux douze bas-reliefs, carrés et disposés comme ceux de la face antérieure, retracent les principaux faits de la vie de saint Ambroise. Les deux faces latérales de l'autel sont semblables : on y voit une petite croix placée au centre d'un losange dont les extrémités touchent, en leurs milieux, les côtés du cadre. Les intervalles formés par les branches de la croix, le losange et le cadre rectangulaire sont remplis de figures d'anges et de saints. La face postérieure et les deux faces latérales sont en lames d'argent ; on ne s'est servi de l'or

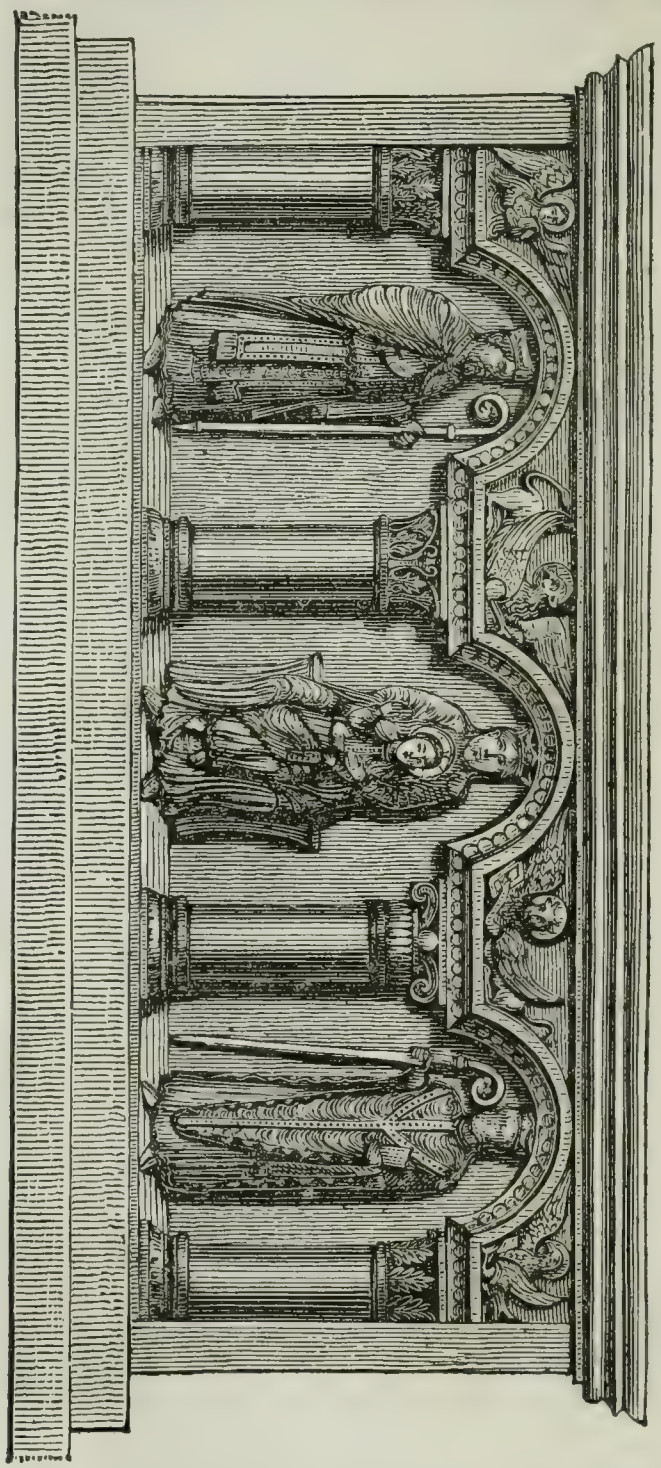
que sur les encadrements et sur quelques draperies (1).

La face antérieure des autels sculptés, peints et ciselés, est presque toujours divisée en trois ou cinq compartiments par des arcatures plus ou moins richement décorées. Le Christ bénissant, debout ou assis, se trouve ordinairement dans le compartiment du milieu qui est souvent plus élevé et plus large que les autres ou prend la forme d'une auréole ovale ou quadrilobée. Des saints occupent les arcatures latérales, et les animaux symboles des évangélistes sont disposés soit autour de l'ovale ou du quatre-feuilles soit dans les écoinçons des arcatures. Voici la face antérieure d'un autel peint que l'on voit au musée de Munster en Westphalie.

Autel peint, autrefois à Soest et actuellement au musée épiscopal de Munster (XIIe siècle).

(1) Voyez une description détaillée de l'autel de Saint-Ambroise de Milan dans De Dartein, *Architecture lombarde*, IIe partie, pp. 98-103.

Le Sauveur bénissant et tenant un livre est assis sur un arc-en-ciel au milieu d'une auréole quadrilobée cantonnée des symboles des évangélistes. A sa droite se trouvent la sainte Vierge, remplie des sept dons du saint Esprit, et sainte Walburge, à sa gauche saint Jean Baptiste et un évêque, probablement saint Boniface l'apôtre de l'Allemagne.



Autel du XIIe siècle, à la cathédrale de Marseille.

Il y a aussi des autels où le compartiment central est occupé par la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus. Tel est le cas dans l'autel de la cathédrale de Marseille dont nous donnons ci-contre la gravure.

Parfois toute la décoration des autels à masse cubique consiste en des arcatures aveugles dont les archivoltes et les colonnettes sont décorées de rinceaux, de figures géométriques, ou d'autres ornements.

Dès la fin du xe siècle, on introduisit l'usage des *retables*

c'est-à-dire des panneaux ou tables posées verticalement au-dessus de l'autel (1). Ces retables primitifs ne restaient pas à demeure sur l'autel ; c'étaient des panneaux mobiles, peu élevés, qu'on ne plaçait sur l'autel qu'aux jours de fête les plus solennels pour rehausser l'éclat des cérémonies et nourrir la dévotion du célébrant et des fidèles. Ils étaient en bois peint, sculpté, ou en métal précieux, or, argent, cuivre doré et émaillé, et représentaient des saints ou des sujets sacrés empruntés à l'histoire sainte et à la légende. La décoration de ces retables mobiles présente la plus grande analogie avec celle des faces des autels richement ornés que nous avons décrites ci-dessus, à tel point qu'il est parfois difficile de déterminer si un panneau a servi primitivement de retable ou bien de revêtement à une face d'autel. De même que sur les faces d'autel, le Christ, assis ou debout, occupe régulièrement le milieu du panneau ; les personnages et les scènes se trouvent dans des arcatures latérales, ou sont distribués dans des médaillons de formes diverses placés autour de l'image du Sauveur. La célèbre *pala d'oro* de l'église de Saint-Marc de Venise est le plus riche et le plus précieux retable de ce genre qui existe ; elle a été remaniée et augmentée à différentes époques, mais on y trouve encore des parties qui remontent à la fin du xe siècle. Au musée de Cluny, à Paris, il existe un retable mobile, en or massif, qui a été donné à la cathédrale de Bâle par l'empereur saint Henri, au commencement du xie siècle. On conserve à l'église de Saint-Denis près de Paris un retable mobile du xiie siècle, en cuivre doré, repoussé et émaillé, qui provient de Coblence. Le trésor d'Aix-la-Chapelle possède 17 petits médaillons en or repoussé, provenant d'un retable très ancien, et représentant le Christ assis, les symboles des évangélistes, des saints et des scènes de la vie du Sauveur ; ils vont être restaurés et réunis et serviront bien-

(1) On donne aussi quelquefois le nom de *retable*, ainsi que celui de *predella*, au petit gradin qui, dans les autels modernes, porte les chandeliers ; et alors le panneau vertical qui se trouve derrière ce gradin prend le nom de *contre-retable*.

tôt de nouveau de retable (1). L'autel peint de Soest, dont nous avons donné la gravure p. 385, pourrait bien avoir servi primitivement de retable mobile.

L'usage des retables *fixes* est beaucoup moins ancien que celui des retables mobiles ; il ne fut introduit qu'au XIIe siècle, et seulement pour les autels secondaires, qui se trouvaient dans le transept ou dans les chapelles rayonnant autour du transept et du chœur. L'autel principal resta dépourvu de retable jusqu'au XIVe siècle; mais il était quelquefois surmonté d'un *ciborium*. Les retables fixes du XIIe siècle sont peu élevés et n'ont qu'une faible épaisseur ; on ne pouvait placer au-dessus ni crucifix ni chandeliers. La plupart des anciens retables fixes conservés jusqu'à nos jours sont en pierre, et paraissent avoir servi primitivement à masquer des châsses à reliques. Au XIIe siècle, plusieurs églises avaient un *autel des reliques* : les restes mortels des saints, leurs vêtements et les objets dont ils s'étaient servis pendant leur vie, étaient renfermés dans des châsses plus ou moins ornées, que l'on exposait à la vénération des fidèles derrière ou sous un autel, autour duquel les fidèles pouvaient circuler. Lorsque l'exposition avait lieu derrière l'autel, la châsse était élevée à environ deux mètres au-dessus du pavement et s'appuyait, du côté de l'autel, sur un retable dont la partie supérieure masquait quelquefois la châsse, et, du côté opposé, sur un modillon ou sur des colonnettes placées contre le mur absidal ou extérieur de l'église. Les pèlerins circulaient autour de l'autel et venaient se placer directement au-dessous des reliques. L'usage de passer sous les châsses renfermant des reliques a été conservé jusqu'à nos jours dans plusieurs endroits de la Belgique, par exemple à Basse-Wavre, à Soignies et à Gheel. On voit encore aujourd'hui, derrière le maître-autel de l'église

(1) Voyez des descriptions et des gravures : 1o de la *pala d'oro* de Venise dans Labarte, *Histoire des arts industriels*, III, pp. 396-419, et Atlas, pl. CIV ; 2o du retable de Bâle dans Lübke, *Vorschule*, p. 100, De Caumont, *Cours d'antiquités*, Atlas, pl. 93, Bourassé, *Dictionnaire d'archéologie*, I, col. 1275 ; 3o du retable de Coblence dans Viollet-le Duc, *Dictionnaire du mobilier*, I, pl. VIII ; 4° du projet de restauration du retable d'Aix-la-Chapelle dans Bock, *Karl's des grossen Pfalzkapelle*, I, p. 50.

de Saint-Vincent, à Soignies, des colonnettes qui ont fait partie d'un autel des reliques datant de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle. Les colonnettes de cet autel, au nombre de vingt et une, étaient disposées en groupes ou faisceaux dont deux présentaient en plan la forme d'une croix. Elles servaient à supporter la châsse de saint Vincent, et peut-être aussi celle de saint Landric. Plusieurs de ces colonnettes ont disparu.

Les retables fixes étaient, comme les retables mobiles, divisés en plusieurs arcatures ou médaillons, qui recevaient des sculptures ou des peintures, représentant le Sauveur, la sainte Vierge, des sujets bibliques ou la légende du saint dont les reliques étaient placées derrière l'autel.

Autel recouvert d'un *ciborium*, à Saint-Ambroise de Milan (IXe siècle).

Souvent l'autel principal des grandes églises était, comme pendant la période latine, surmonté d'un *ciborium* (voyez ci-dessus, p. 194). Quelques-uns de ces monuments ont échappé à la destruction : il existe encore des *ciboria* de l'époque romane à la cathédrale de Parenzo, à Saint-Marc de Venise et à Saint-Ambroise de Milan. Voici ce dernier.

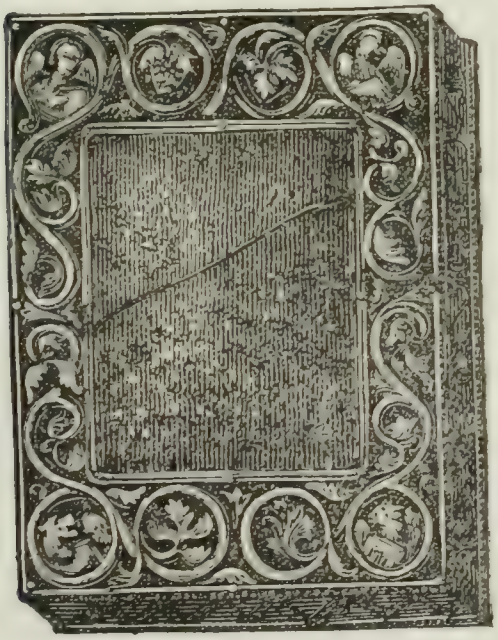
Les fûts des colonnes sont en porphyre rouge ; leur extrémité inférieure, enterrée dans le sol, repose sur des socles cubiques qui, de même que les chapiteaux, sont en marbre blanc. Le dais ou baldaquin est formé de quatre pignons en maçonnerie revêtue de stuc; ceux-ci sont évidés, à leur partie inférieure, par des arcs en fer à cheval. L'espace compris entre les pignons est couvert par une voûte d'arête à nervures, dont les poussées sont amorties par des tirants en métal qui servaient aussi primitivement de tringles aux courtines, *tetravela*, de l'autel. Sur la face antérieure, tournée vers l'occident, le Sauveur, assis sur un siége, remet, de la main gauche, les clefs à saint Pierre, et de la main droite, un livre à saint Paul. Sur la face méridionale, on voit un évêque nimbé et bénissant entre deux personnages inclinés qui lèvent la tête et les mains vers le saint; du côté opposé on trouve le même sujet, mais les hommes sont remplacés par la sainte Vierge et deux figures de femme. A l'orient, on a représente la donation du *ciborium* : un saint pontife, bénissant et portant un livre, est placé entre deux personnages qui lui sont recommandés par deux autres saints ; un des personnages présente au saint une réduction du *ciborium*.

Autels portatifs. Ils présentent ordinairement, comme pendant la période latine (ci-dessus p. 196), la forme d'un parallélogramme rectangulaire. Il y en avait cependant aussi de triangulaires et d'elliptiques, mais ils étaient rares et ne nous sont connus que par les témoignages des auteurs ecclésiastiques. Ils se composent généralement d'une plaque de marbre ou de pierre, enchâssée dans un ais en chêne et garnie d'une bordure en or ou en argent de manière à ne laisser visible que la partie supérieure de la plaque. Celle-ci, qui constituait proprement l'autel, était de porphyre, de jaspe, d'onyx, de cristal de roche, de pierre noire et même d'ardoise. Quelquefois aussi on employait, pour la tablette de l'autel, une pierre précieuse seulement par le souvenir historique qui s'y rattachait, par exemple un fragment des dalles arrosées par le sang de saint Thomas de Cantorbéry.

On plaçait les reliques, qui doivent être enchâssées dans tout autel, sous la plaque de marbre ou de pierre, entre celle-ci et l'ais en bois, qui était creusé de manière à former un réceptacle. Ordinairement les autels portatifs présentent peu d'épaisseur ; quelquefois cependant, surtout lorsque les reliques qu'ils renferment sont considérables, ils affectent la forme d'un coffret supporté par des pieds peu élevés. Les lames en métal qui forment la bordure sont souvent couvertes de filigranes, de pierreries, de rinceaux gravés ou de figures émaillées.

On renfermait ordinairement les autels portatifs dans des coffrets en bois recouverts de cuir estampé et orné de plaques en métal repoussé ou émaillé, où l'on voyait les armoiries du personnage pour lequel l'autel avait été fabriqué.

Les autels portatifs restèrent en usage jusque vers la fin du XIIIe siècle et présentèrent toujours la même forme. Il n'y eut guère que l'ornementation qui varia d'après le goût de chaque siècle.



Autel portatif au trésor de l'église de Tongres (XIIIe siècle).

Beaucoup d'autels portatifs ont été conservés jusqu'à nos jours. Le trésor de Tongres en possède un du XIIIe siècle dont nous donnons ci-contre la gravure ; il est accompagné du coffret qui sert à le renfermer. Ce coffret, en bois de chêne recouvert de cuir, est orné de neuf losanges en cuivre repoussé et émaillé, représentant des fleurs de lis et des lions. On voit, au musée royal d'antiquités de Bruxelles, un autel portatif en forme de coffret, provenant de l'abbaye de Stavelot. Un morceau de cristal de roche encadré dans un quatre-feuilles

forme le centre de la tablette supérieure qui est entièrement émaillée, et représente l'Église, la Synagogue, Samson, Jonas, les sacrifices d'Abel, de Melchisedech et d'Abraham, le serpent d'airain, la dernière Cène, le Christ devant Pilate, la flagellation, le Christ portant sa croix, le crucifiement et les saintes femmes au tombeau. Le pourtour du coffret est décoré de douze plaques émaillées représentant chacune le martyre d'un apôtre. Les pieds du coffret sont remplacés par les statues des évangélistes assis et écrivant leur Évan-

Autel portatif de l'abbaye de Stavelot (XIe-XIIe siècle).

gile. Sur le bord supérieur on lit l'inscription suivante : *Qvam colit ecclesia crvæ mors victoria Christi per sanctos patres patriarchas atqve prophetas ante figvrata fvit et praesignificata et tamen hec ceca nvndvm credit synagaga.* Et sur le bord inférieur : *Hi qve scripsere doctore domino didicere ; horvm firmata plagis et morte probata et celebrata simvl horvm divinitvs ore istorvmqve pio pariter sanccita crvore.*

§ 3. — Piscines.

De tout temps l'ablution des mains avant et après le sacrifice de la messe a été de précepte pour les prêtres. Autrefois aussi les laïques étaient tenus de se laver les mains avant la sainte Communion, qu'ils recevaient sous l'espèce du pain, non pas sur la langue comme aujourd'hui, mais dans la main droite. L'Église, en prescrivant ces ablutions,

n'avait pas seulement en vue la propreté des mains, mais elle voulait surtout rappeler la grande pureté de cœur qu'on doit apporter à la Table sainte. Les fidèles se lavaient les mains à la fontaine de l'atrium ou dans un réservoir placé près de l'entrée de l'église. Les prêtres et les diacres se faisaient verser de l'eau sur les mains à l'autel même, non-seulement avant l'office, mais aussi pendant la messe, après qu'ils avaient reçu les oblations des fidèles, et à la fin du sacrifice. C'est dans cette pratique qu'on trouve la raison de l'origine des piscines ou cuvettes pratiquées dans les murs, près des autels, pour recevoir l'eau des ablutions.

Dès le IXe siècle, il y avait des piscines établies à proximité des autels. Le pape Léon IV, dans une instruction qui obtint force de loi dans toute l'Église, dit en parlant des piscines : « On doit préparer dans le *secretarium* (c'est-à-dire un des *pastophoria*, voyez ci-dessus p. 151) ou tout à côté un endroit pour y verser l'eau ayant servi à purifier les vases sacrés. On y placera aussi une fontaine et un linge propre ; et c'est là que le prêtre se lavera les mains après avoir communié (1). »

On jetait dans les piscines non-seulement l'eau dont le prêtre s'était servi pour l'ablution des mains, mais aussi celle que les ministres avaient versée, pour les purifier, dans les calices ordinaires et ministériels après la communion du prêtre et des fidèles. A cette époque, les ablutions n'étaient pas prises par le prêtre comme elles le sont aujourd'hui.

Quelques piscines, et ce sont les plus anciennes, n'ont qu'une seule ouverture ou cuvette pour livrer passage à l'eau ; d'autres en ont deux, une pour l'écoulement des eaux ordinaires, et une autre pour recevoir les ablutions des mains des ministres sacrés. Les premières portent le nom de piscines *simples* ; les dernières celui de piscines *géminées*. Celles-ci sont communes dans les chapelles des églises ca-

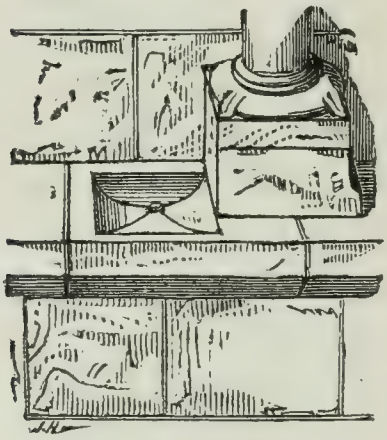
(1) « Locus in secretario aut juxta sit praeparatus, ubi aqua effundi possit, quando vasa sacra abluuntur ; et ibi linteum nitidum cum aqua dependeat, et ibi sacerdos manus lavet post Communionem. »

thédrales, collégiales et conventuelles, plus rares dans les églises paroissiales.

Les piscines se trouvaient toujours du côté de l'épître, et, dans le principe, perdaient les eaux sous le sol même des églises ; plus tard elles furent munies de gargouilles rejetant les eaux à l'extérieur sur le cimetière sacré qui environnait toujours l'église.

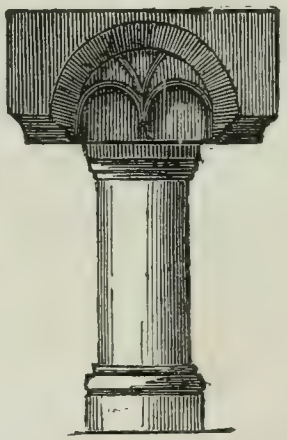
On ne connaît pas de piscines antérieures au XIe siècle ; mais il en reste plusieurs du XIe et du XIIe. Les plus anciennes sont d'une grande simplicité. Souvent elles ne se composent que d'une cuvette, tantôt creusée dans le banc

Fig. 1.



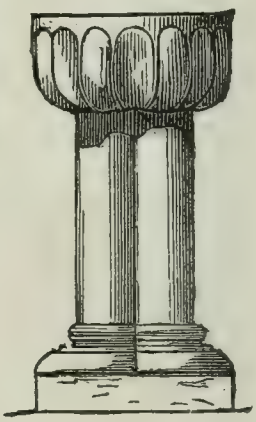
Piscine à l'église de Montreale (France).

Fig. 2.



Piscine pédiculée à St-Gabriel (France).

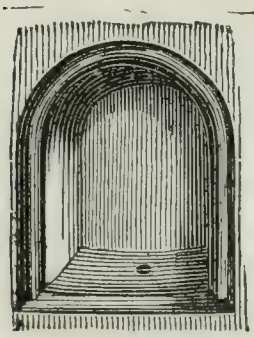
Fig. 3.



Piscine pédiculée à l'abbaye de Vézelay.

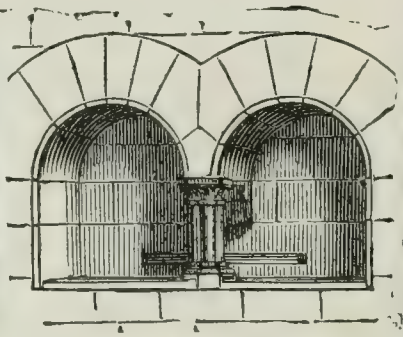
même en pierre qui se trouvait adossé à la partie inférieure des murs (fig. 1), tantôt portée sur une colonnette isolée (fig. 2), ou sur plusieurs colonnettes réunies en faisceau (fig. 3). Les piscines portées sur des colonnettes se nomment

Fig. 5.



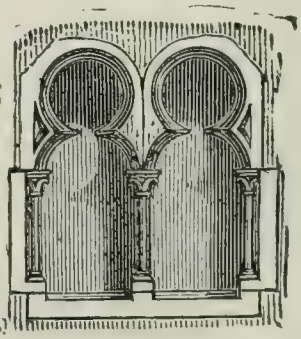
Piscine à La Chapelle, à Bruxelles.

Fig. 5.



Piscine à Saint-Jean-les-Bons-Hommes (France).

Fig. 6.



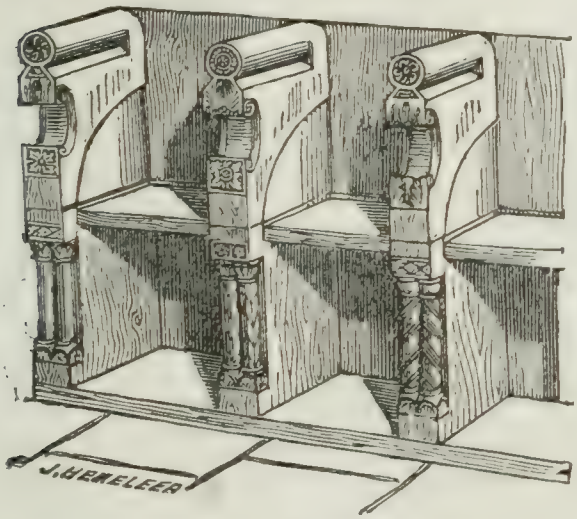
Piscine à Villeneuve-le-Comte (France).

pédiculées. Au XIIe siècle, on commença à placer les piscines dans des niches pratiquées dans l'épaisseur du mur extérieur de l'église (fig. 4, église de La Chapelle, à Bruxelles). Les piscines géminées ou à cuvettes jumelles ne datent que de la fin du XIIe siècle (fig. 5 et 6).

Nous ne connaissons, en Belgique, que deux piscines de la période romane : l'une se trouve à l'étage de la tour de Walcourt, et l'autre (fig. 4) au chœur de l'église de La Chapelle, à Bruxelles.

§ 4. — Stalles ou formes.

Les bancs et les siéges en pierre, dont nous avons parlé ci-dessus p. 200, restèrent en usage pendant une bonne partie de la période romane. Les stalles ou formes, *formulae*, en bois furent rares jusqu'à la fin du XIIe siècle, et très peu ont été conservées jusqu'à nos jours. Il en existe encore à la basilique de Parenzo, en Istrie. Nous donnons ci-contre celles de Ratzbourg, dont quelques fragments, hors de service, ont échappé à la destruction. On s'aperçoit aisément que ces stalles, bien que travaillées en bois, imitent néanmoins presque servilement les anciens siéges en pierre.



Stalles de l'église de Ratzbourg (Allemagne) (XIIe siècle).

§ 5. — Ambons.

L'usage des ambons fut conservé pendant la période romane. La plupart consistent dans une cuve carrée ou polygone, en marbre ou en pierre, portée sur des colonnettes. Très souvent un lion accroupi est interposé entre la base et le fût des colonnettes. La face antérieure de la cuve est presque toujours munie d'un pupitre sur lequel le diacre

ou le lecteur déposait le livre sacré. Ce pupitre repose ordinairement sur la tête d'un aigle, symbole de l'évangéliste saint Jean, quelquefois mais rarement sur celle d'un homme ailé, emblème de saint Matthieu. Lorsque le pupitre s'appuie sur la tête de l'aigle ou de l'homme ailé, les symboles des autres évangélistes se trouvent parfois aux angles de la cuve.

Il y avait aussi, dans les églises les plus riches, des ambons dont la cuve était revêtue en or, en argent et en émail, ou décorée de sculptures en ivoire. On voit encore aujourd'hui, au dôme d'Aix-la-Chapelle, la cuve d'un magnifique ambon du XIe siècle, ornée d'émaux, de sculptures en ivoire et de plaques en argent doré, représentant le Sauveur, les évangélistes et des sujets allégoriques. La gravure de cet ambon se trouve dans Bock, *Karl's des grossen Pfalzkapelle*, I, p. 73.

§ 6. — Tombeaux et pierres tombales.

A. *Tombeaux apparents.* L'usage de renfermer dans des sarcophages les restes mortels des personnes riches et puissantes persista, dans le nord de l'Europe, jusqu'au XIIe siècle, et au moins jusqu'au XIVe dans les pays méridionaux, par exemple dans le midi de la France, en Italie et en Espagne. Ces sarcophages consistaient, comme pendant la période précédente, dans des auges oblongues, en pierre ou en marbre, souvent moins larges vers les pieds, et fermées par un couvercle bombé ou en forme de toit à deux pentes. Ils étaient décorés de sculptures ornementales et symboliques : de rinceaux, de feuillages, de monogrammes, de croix pattées et même quelquefois de sujets allégoriques. On les plaçait habituellement sur de petits piliers trapus ou sur de courtes colonnettes afin de les isoler du sol.

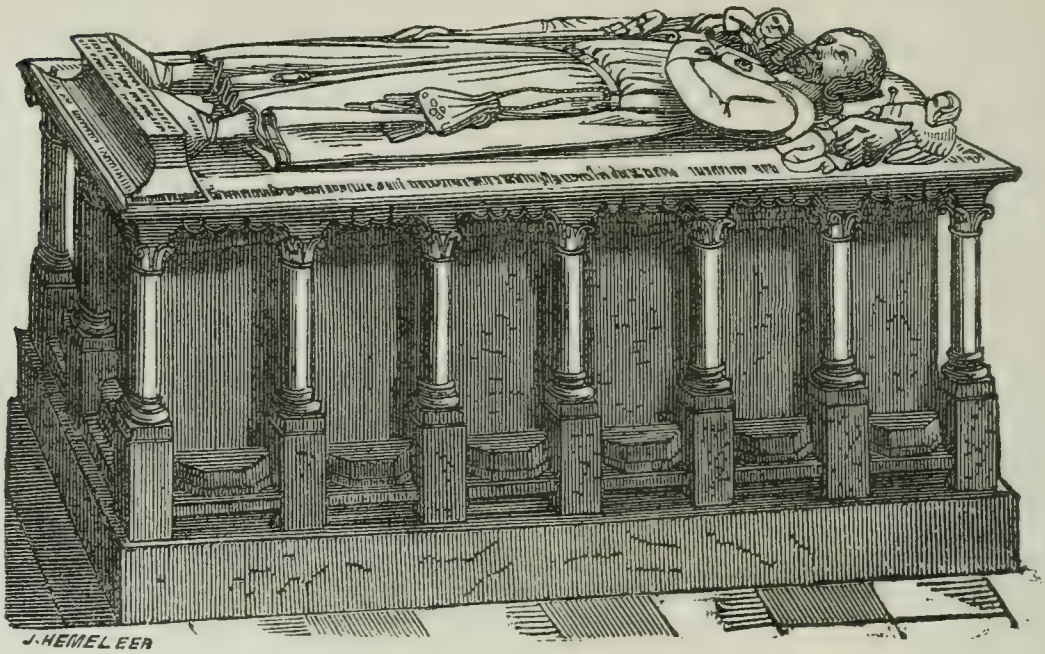
Pendant la période romane, on introduisit aussi l'usage des *cénotaphes*, consistant dans des socles en pierre, des massifs en maçonnerie ou des groupes de colonnettes posés sur une sépulture souterraine et portant soit un simulacre de sarcophage soit l'effigie du défunt. Des colonnettes engagées sont ordinairement disposées autour du socle ou du massif en

maçonnerie; quelquefois elles sont réunies par des arcatures, d'autres fois elles portent directement le rebord saillant de la grande dalle qui couronne le socle. Au XIIe siècle, les cénotaphes commencèrent à être surmontés de l'effigie du défunt, sculptée en relief ou bien, quoique très rarement, gravée au trait ou dessinée en émail. Le personnage est représenté étendu sur un lit de parade avec tous les insignes de sa dignité : les évêques portent la mitre et la crosse, les rois et les princes la couronne et le sceptre. Ces statues couchées ne présentent cependant pas l'aspect d'un mort; car elles ont les yeux ouverts, les gestes et les attitudes de personnes vivantes. De petits anges balancent des encensoirs ou soutiennent le coussin sur lequel repose la tête du personnage. Quelquefois le tombeau était renfermé dans un édicule en forme de dais. Ces monuments n'étaient élevés qu'à la mémoire des princes et des plus hauts dignitaires ecclésiastiques. Pour ne pas encombrer les églises, on les plaça souvent, à l'intérieur, dans des chapelles latérales ou sous des arcades pratiquées dans l'épaisseur des murs, et, à l'extérieur, dans les cloîtres et les salles capitulaires. Seuls les tombeaux des fondateurs et des bienfaiteurs insignes d'une église ou d'un monastère étaient érigés dans le chœur.

Il existait autrefois en Belgique un très grand nombre de cénotaphes de la période romane, surmontés de la statue couchée du défunt; mais la plupart ont été détruits (1). Les plus remarquables qui nous restent sont, sans contredit, les deux tombeaux qu'on voit à l'église de Saint-Pierre, à Louvain. Le plus ancien, dont nous donnons la gravure à la page suivante, est celui du duc de Brabant Henri I, mort en 1235; il s'élevait primitivement au milieu du chœur et fut démoli le 28 janvier 1800. Les débris de ce beau mausolée, enfouis dans l'église même, furent retirés de terre le 28 avril 1835, et utilisés pour la restauration du monument, qui se

(1) Voyez une gravure de la tombe détruite de Marguerite d'Alsace, morte en 1195, dans les *Inscriptions funéraires de la Flandre occidentale, église de Saint-Donat à Bruges*, p. 35.

trouve actuellement dans une des chapelles absidales du chœur. Il est formé d'un bloc de marbre presque noir, autour duquel sont disposées des colonnettes avec chapiteaux



Tombeau de Henri I, duc de Brabant, mort en 1235, à l'église de Saint-Pierre, à Louvain.

à crochets, formant des niches propres à recevoir des statuettes. La statue de Henri, en haut relief, est couchée sur la tombe. Le duc est vêtu d'un manteau et d'une tunique serrée autour du corps par une ceinture à laquelle pend une aumônière; de la main droite il porte un sceptre terminé en fleur de lis. Deux anges, saint Michel et saint Gabriel, encensent la tête du duc, qui est ceinte d'une couronne de feuillage et repose sur un coussin.

Le second tombeau de l'église de Saint-Pierre de Louvain est celui de Mathilde et de Marie, l'une l'épouse et l'autre la fille du duc Henri I. Ce monument se trouve dans le collatéral nord du chœur, sous une arcade en anse de panier; il a été placé en cet endroit vers 1430, lors de la reconstruction du chœur de l'église. Les statues des deux princesses sont couchées sous des dais trilobés, supportés par des colonnettes et terminés, à leur partie supérieure, par des créneaux; elles portent des manteaux et des tuniques longues et étroites, serrées autour des reins par des ceintures ornées, auxquelles pendent des aumonières. Leurs têtes

reposent sur des coussins, et leurs pieds vont toucher des modillons soutenus par des têtes d'ange. Dans le lobe central de chaque dais on voit un ange balançant un encensoir. La duchesse Mathilde (morte en 1211) tient de la main gauche un livre, et de la droite une boule pour marquer qu'elle appartient à la famille des comtes de Boulogne. L'impératrice Marie (morte en 1260) porte dans la main gauche une couronne. Ce magnifique monument est fortement endommagé : les orfévres, croyant qu'il était en pierre de touche, ont tenté souvent d'en enlever des fragments.

Les deux tombeaux que nous venons de décrire datent du XIIIe siècle; aussi appartiennent-ils, principalement le second, par quelques parties, telles que les arcatures trilobées, au style ogival ou du moins au style de transition.

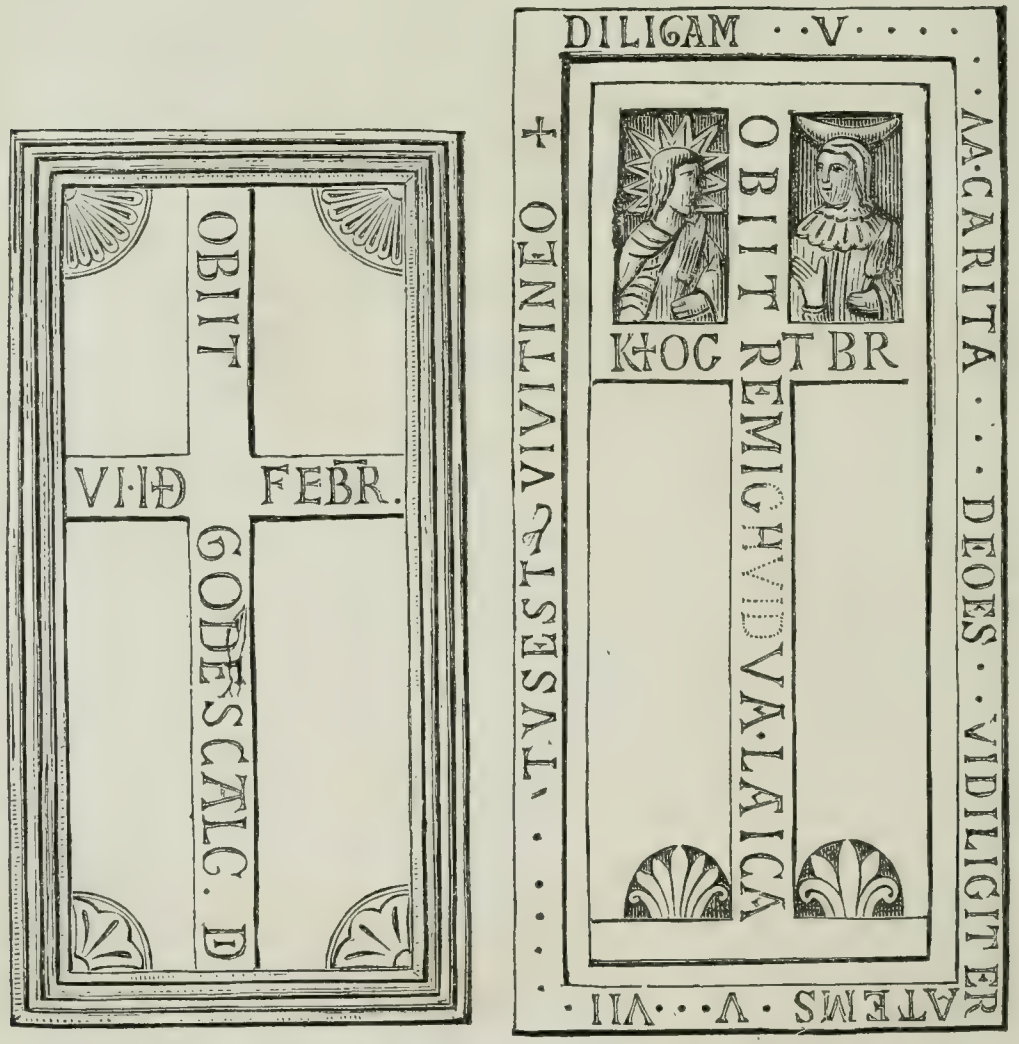
B. *Tombeaux non apparents.* Ils consistent, comme pendant la période précédente, dans des coffres en pierre ou en maçonnerie, plus larges vers la tête que vers les pieds et fermés par un couvercle plat ou prismatique. A l'intérieur du tombeau on trouve quelquefois, surtout depuis le XIe jusqu'au XIVe siècle, un espace circulaire destiné à recevoir la tête du cadavre. Les tombeaux souterrains qu'on a découverts depuis quelque temps à Ave (Namur) et dans les ruines de l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand, présentent cette disposition. La plupart des tombeaux de Gand sont construits en briques et enduits, à l'intérieur, d'un ciment rougeâtre bien conservé. Quelques-uns sont munis, sur le fond, de deux rainures, à l'intersection desquelles on a ménagé une ouverture destinée à permettre aux matières visqueuses de se perdre dans le sol.

Tombeau aux ruines de Saint-Bavon à Gand.

A l'église de Forest, près de Bruxelles, on conserve religieusement le tombeau dans lequel, selon la tradition, le corps de sainte Alène a été enseveli. Il est en pierre bleue et présente la même forme que les tombeaux d'Ave et de Gand. Au XIIIe siècle, on l'a en-

touré de quatre tablettes de pierre posées verticalement et percées par des arcades en plein cintre à travers lesquelles on peut le voir. Les tablettes supportent une dalle en forme de trapèze, sur laquelle on a gravé au trait l'image de la sainte.

C. *Pierres tombales.* Les pierres tombales continuèrent d'être en usage pendant la période romane. La plupart ont la forme d'un trapèze ; quelques-unes aussi, surtout les plus anciennes, sont rectangulaires. Elles sont ordinairement ornées de figures géométriques, de feuillages et de figures symboliques. Rarement elles portent, comme dans les deux exemples suivants empruntés à l'église de Bonn,

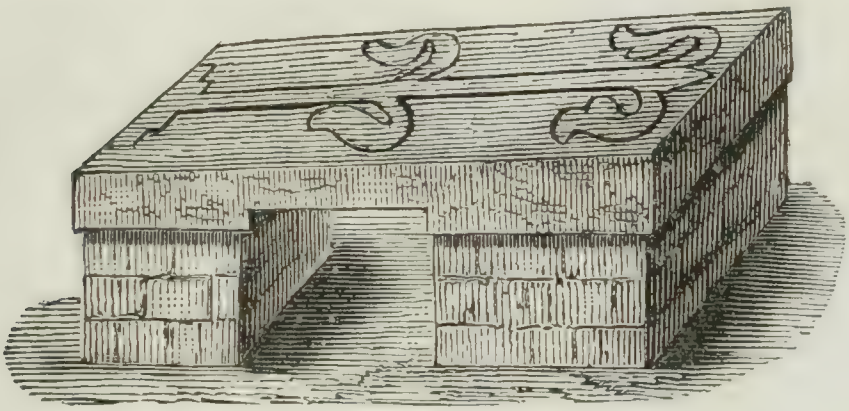


Pierres tombales à l'église de Bonn (Prusse rhénane).

le nom du défunt, sa qualité et la date de son décès. Ces dalles tumulaires remontent probablement au IXe ou au Xe siècle. Elles sont toutes les deux ornées d'une croix ;

la seconde porte en outre les personnifications du soleil et de la lune. Sur la première on lit l'inscription : OBIIT GODESCALC*us* DI*aconus* (?) VI ID*us* FEBR*uarii;* et sur la seconde : OBIIT REMIGH VIDVA LAICA K*al*E*ndis* OCTOBR*is;* et : ✝ DILIGAM .. V..... AA CARITA ... DEO ES .. VI DILIGIT ERAT EMS .. V .. VII ..... TUS EST * VIVIT IN EO. L'absence de l'année du décès est un indice de la haute ancienneté de ces pierres tombales.

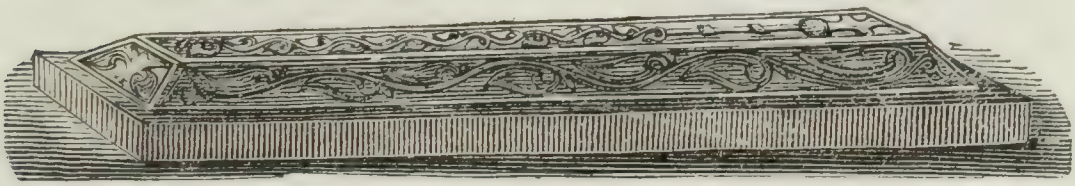
Il ne nous reste en Belgique qu'un très petit nombre de pierres tombales de l'époque romane. En voici une que l'on voit dans la crypte d'Anderlecht, et qui, d'après la tradition, a recouvert pendant plusieurs siècles les restes mortels



Pierre tombale de saint Guidon, à Anderlecht.

de saint Guidon. Elle a la forme d'un trapèze et est placée à deux pieds environ au-dessus du pavement. Les pèlerins passaient autrefois au-dessous de cette pierre en rampant, et témoignaient ainsi leur vénération pour cette relique (voyez ci-dessus p. 388).

Voici encore une autre pierre du XIIe siècle, trouvée dans la crypte de l'abbaye de Saint-Michel, à Anvers :



Pierre tombale du XIIe siècle, à Anvers.

Il existe dans l'église de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne, un nombre assez considérable de pierres tombales du XIIe siècle, ornées, pour la plupart, de figures géométriques.

Quelques-unes se trouvent dans la cour ou cloître qui précède l'entrée de l'église, d'autres à l'intérieur même de l'église, levées de terre et scellées dans les parois de l'édifice.

Les pierres tombales portant en relief l'effigie du défunt n'apparaissent que vers la fin de la période romane. Il en existe une, qui date probablement du XIIe siècle, à l'église de Namêche, près de Namur (1).

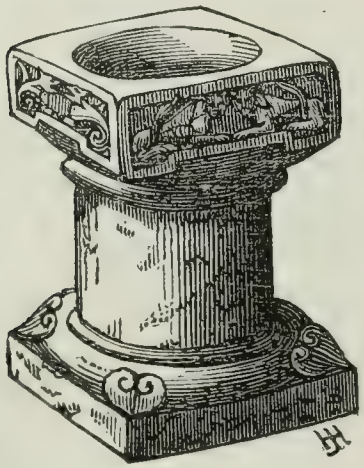
§ 7. — Fonts baptismaux.

Les cuves baptismales, appelées communément *fonts baptismaux*, avaient de grandes dimensions pendant toute la période romane, parce qu'on continua d'administrer le baptême par immersion jusqu'au XIIIe siècle.

La plupart des fonts étaient en pierre. On en trouve cependant, en Belgique et en Allemagne, qui sont en bronze ou en cuivre. En France, et surtout en Angleterre, on en voit aussi en plomb.

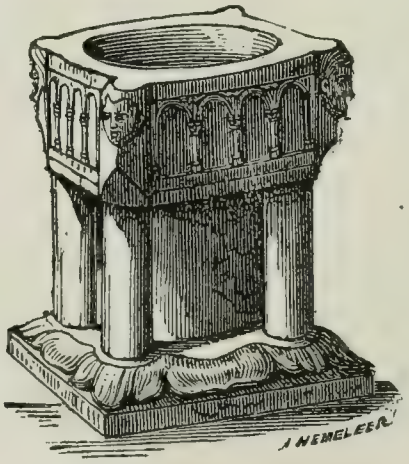
Les fonts romans présentent des formes très variées. Les uns, ressemblant à une cuvelle, sont circulaires ou ovales (fonts en bronze de Saint-Germain de Tirlemont, au musée de la porte de Hal, à Bruxelles; fonts en bronze de Saint-Barthélemi de Liége, fig. 4 à la page 404 ; fonts de Fenal, dans la province de Namur) ; les autres sont portés sur un

Fig. 1.



Fonts du XIe-XIIe siècle, à Gallaix.

Fig. 2.

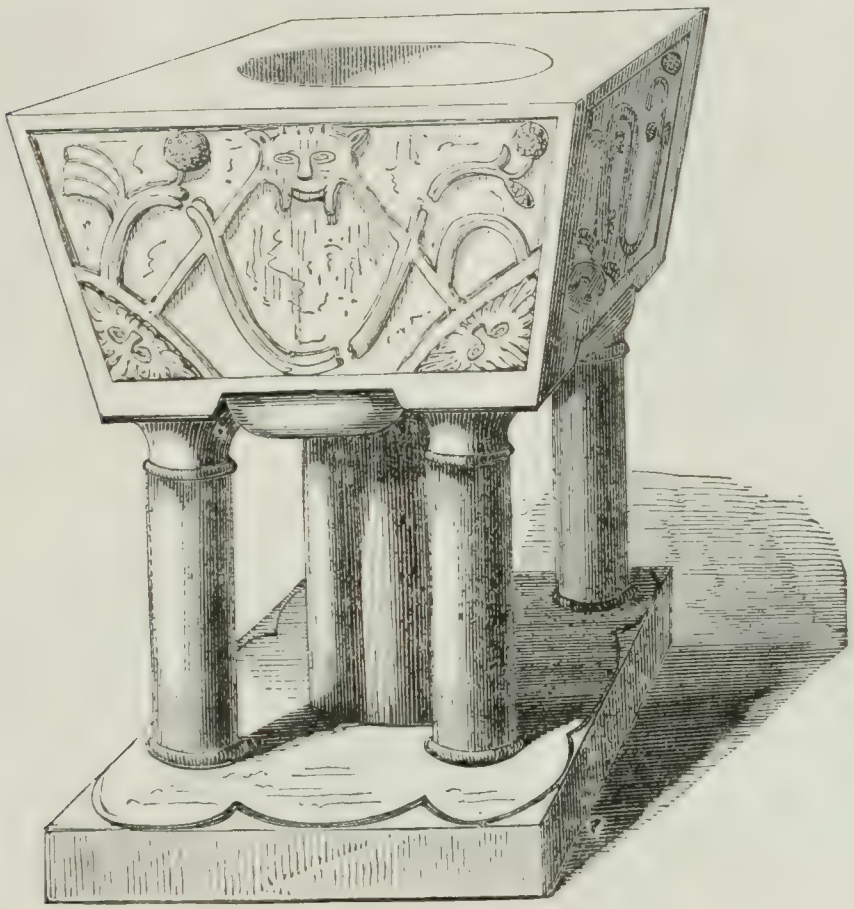


Fonts du XIIe siècle, à Russon (Limb.).

(1) Voyez une gravure de cette pierre dans les *Annales de la société archéologique de Namur*, IV, p. 32.

fût cylindrique ou sur un pilier carré, tantôt unique (fonts de Lixhe et de Gallaix, fig. 1), tantôt cantonné de quatre colonnettes soutenant les angles du réservoir (fig. 2 et 3). Cette dernière forme a été la plus répandue en Belgique, et l'on y voit encore de nos jours un grand nombre de fonts de ce genre. La fig. 2 donne ceux de Russon (Limbourg), et voici ceux de Hour (Namur). On en trouve également à Steenoc-

Fig. 3.



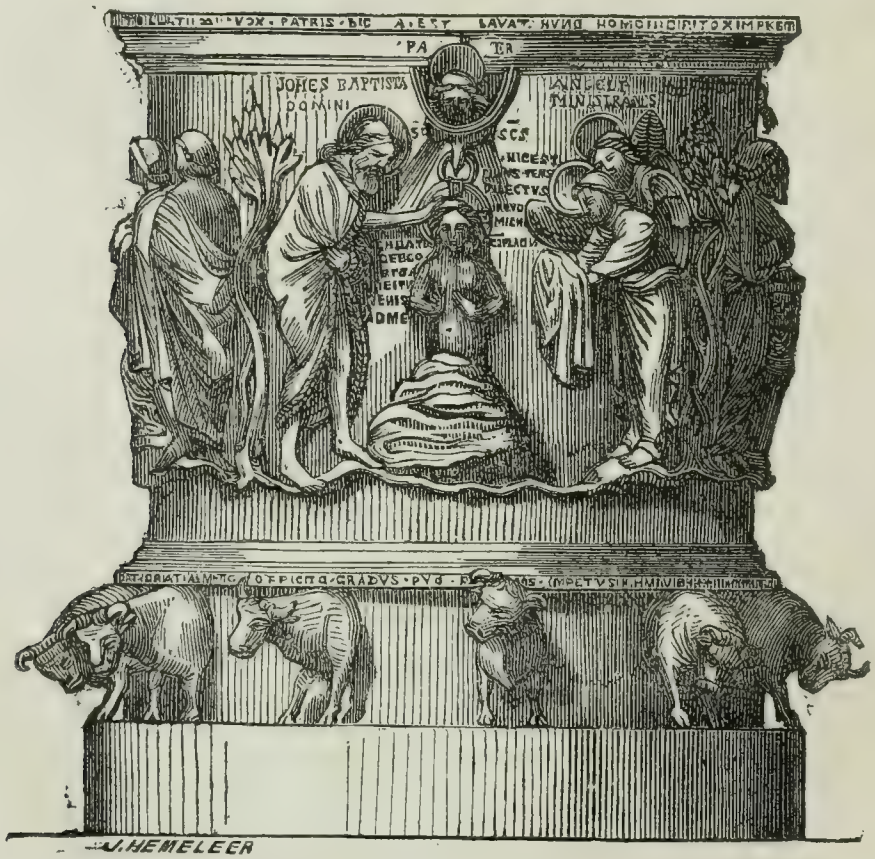
Fonts du XIIe siècle, à Hour (Namur).

kerzeel, Tessenderloo, Limmel, Eysden, Termonde, Zedelghem, Lichtervelde, Deux-Acren, Pondrome, Achenne, Bastogne, etc. La cuve baptismale, généralement carrée à l'extérieur, plus rarement de forme barlongue ou cylindrique, avait un réservoir circulaire ou ovale. L'extérieur de la cuve est presque toujours orné de sculptures plus ou moins riches, telles que rinceaux, feuillages, arcatures, animaux fantastiques, mascarons; on y voit même quelquefois des

sujets légendaires ou historiques. C'est ainsi, par exemple, que la dernière Cène est représentée sur une des faces des fonts de Termonde.

Les fonts les plus remarquables que nous possédons en Belgique sont, sans contredit, ceux de Saint-Barthélemi à Liége. Ils sont en bronze et datent du XIIe siècle : le chroniqueur liégeois Jean d'Outremeuse nous apprend que « *Lambert Patras, le batteur de Dinant, les fist en l'an* 1112 », à la demande d'Hélin, chanoine de Saint-Laurent et abbé de Notre-Dame. La cuve baptismale, construite sans doute pour rappeler la *mer d'airain* qu'on voyait au temple de Salomon, était portée autrefois par douze bœufs ; il n'en reste plus que dix aujourd'hui. Elle a 1^m,03 mètre de diamètre et 0^m, 625 mètre de hauteur, de manière que l'on pouvait aisément y administrer le baptême par immersion. Les scènes représentées en relief autour de la cuve sont au nombre de cinq : 1° la prédication de saint Jean-Baptiste ;

Fig. 4.



Fonts de l'église de Saint-Barthélemi, à Liége.

2° le baptême qu'on appelle *baptême de pénitence*, administré par saint Jean ; 3° le baptême de Notre-Seigneur ; 4° le baptême du centurion Corneille par saint Pierre ; 5° le baptême du philosophe Craton par l'apôtre saint Jean. Le couvercle, qui n'existe plus, représentait les apôtres et les prophètes. Voici comment l'évêque Otbert décrit les fonts qui nous occupent :

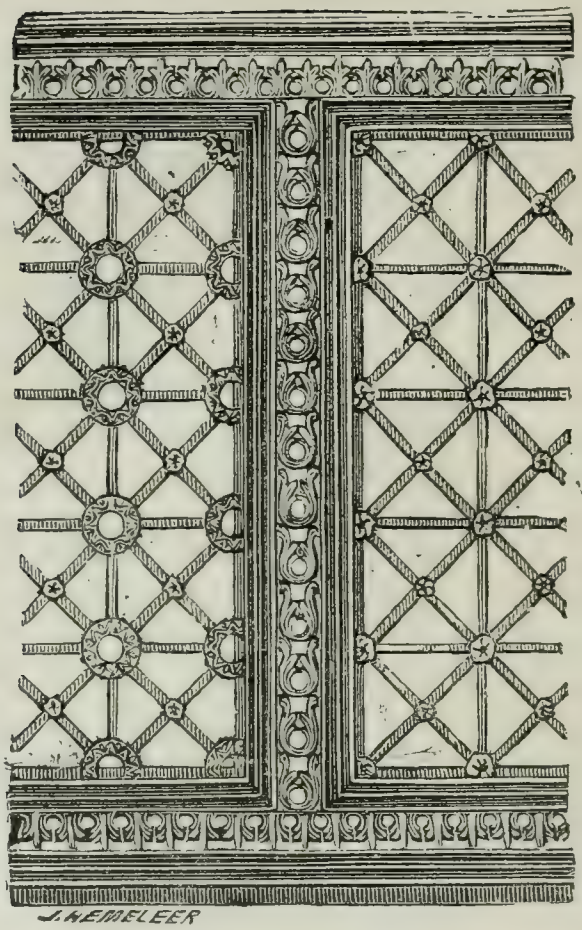
Fontes fecit opere fusili
Fusos arte vix comparabili.
Duodecim, qui fontes sustinent
Boves, typum gratiae continent :
Materia est de mysterio
Quae tractatur in baptisterio.

Hic baptizat Johannes Dominum ;
Hic gentilem Petrus Cornelium ;
Baptizatur Craton philosophus ;
Ad Johannem confluit populus ;
Hoc quod fontes desuper operit
Apostolos, prophetas exerit.

La face reproduite dans notre gravure représente le baptême de Jésus-Christ. Au milieu se trouve le Sauveur, couronné du nimbe crucifère ; les eaux lui montent jusqu'à mi-corps. Le saint Esprit, figuré par une colombe à nimbe simple, plane sur la tête du Sauveur ; le Père éternel, sous la figure humaine, portant également le nimbe simple, fait entendre du haut du ciel les paroles : *Hic est filius meus dilectus in quo mihi complacui*. Le ciel est représenté par un demi-cercle entourant la tête du Père éternel. A la droite du Christ se trouve saint Jean Baptiste, à sa gauche on voit deux anges pour le servir : *Angeli ministrantes*.

Pendant toute la période romane, on a représenté le baptême de Notre-Seigneur de cette manière. Sur les fonts de Pont-à-Mousson et même sur ceux de Hildesheim, qui datent de la dernière moitié du XIIIe siècle, le nombre et la position des personnages sont identiquement les mêmes. Sur les fonts de Fenal (Namur) on voit également le Christ plongé dans l'eau, la colombe, les anges et saint Jean Baptiste ; mais la figure du Père fait défaut. A Bruges, dans la chapelle basse du Saint-Sang, le même sujet a été représenté sur le tympan d'une porte : le Sauveur, ayant a sa gauche le Précurseur, se trouve au milieu des eaux qui lui montent jusque près des épaules ; le saint Esprit, sous la forme d'une colombe, plane au-dessus de l'épaule droite du Christ.

§ 8. — Grilles.



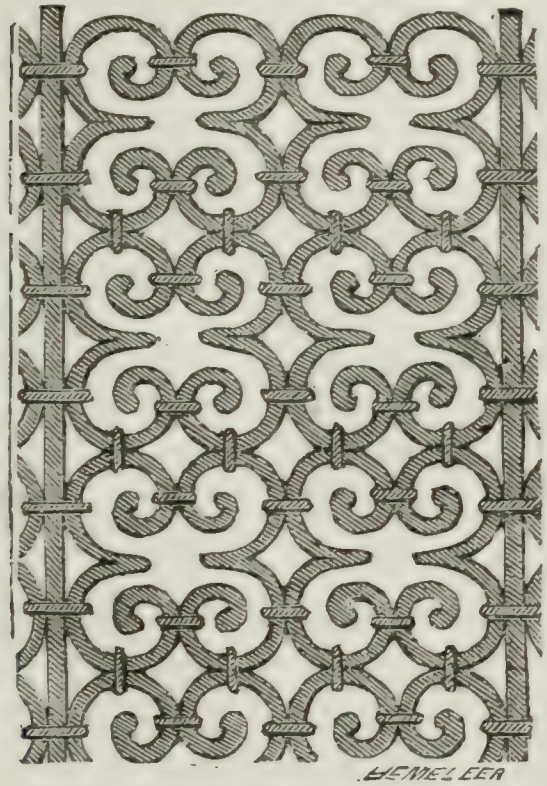
Grille en bronze, à Aix-la-Chapelle.

Les Romains faisaient souvent des grilles coulées en bronze. Jusqu'au XIe siècle, les grilles en bronze furent encore quelquefois employées en Italie et dans la partie sud de l'Allemagne. Charlemagne même s'en servit au dôme d'Aix-la-Chapelle; mais ces grilles en bronze étaient, comme l'édifice lui-même où elles sont placées, une importation méridionale. Nous donnons ci-contre une gravure représentant une partie de ces intéressantes clôtures.

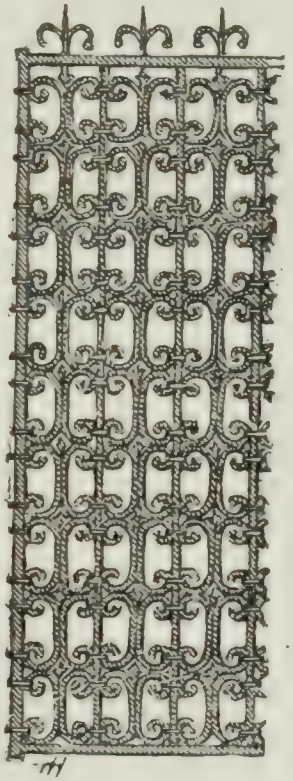
« L'art du forgeron, dit Viollet-le-Duc, se perfectionna singulièrement pendant les XIe et XIIe siècles. Il faut savoir qu'alors on n'avait pas les moyens de fabrication introduits par l'industrie moderne; le fer était étendu en plaques ou corroyé en forme de barres, à la main, sans le secours de ces cylindres puissants qui, aujourd'hui, réduisent instantanément un bloc de fer rouge en fil de fer. Obtenir une barre de fer longue, d'une égale épaisseur, bien équarrie et dressée, c'était là une première difficulté, dont nous ne pouvons avoir une idée, puisque tous les fers nous sont livrés, par les usines, réduits en barres de toutes grosseurs et de sections très variées, sans que la main du forgeron ait en rien participé à ce premier travail... On comprendra sans peine que, lorsqu'il fallait réduire à la main un morceau de fer

rougi en une barre, on évitait autant que possible de donner à ces barres une grande longueur. Le forgeron, obligé de retourner le bloc sur l'enclume et de l'amener peu à peu aux dimensions d'une tringle équarrie, ne pouvait dépasser certaines dimensions assez peu étendues, et devait chercher, par des combinaisons d'assemblage, à éviter les pièces très longues, par conséquent très lourdes. Cela seul explique pourquoi les plus anciennes grilles sont composées, autant que possible, de petites pièces de forge. » *Dictionnaire de l'architecture*, VI, p. 55.

Pendant le XIe et le XIIe siècle, les grilles se composent toujours de montants verticaux compris dans un châssis et renfermant des ornements formés de brindilles en fer à section carrée ou rectangulaire. Ces ornements consistent le le plus souvent dans des enroulements du genre de ceux que nous donnons ici.



Grille à l'abbaye de Cluny (France).



Grille de Cravan (France).

§ 9. — Mobilier ecclésiastique.

1. **Émaux et nielles.** Avant d'aborder l'étude du mobilier ecclésiastique, il est nécessaire de posséder des notions

exactes sur les émaux et les nielles qui, pendant tout le moyen âge, ont fourni un des plus puissants moyens d'ornementation aux objets d'orfévrerie.

On donne le nom d'*émail* à des masses vitreuses diversement colorées par des oxydes métalliques mêlés à leur substance dans de très faibles proportions. L'émail est donc le produit de deux substances différentes : la pâte vitreuse incolore, servant de base à la composition, et l'oxyde métallique qui donne la coloration. L'oxyde de cobalt produit le bleu; le rouge est dû à l'or; le violet, au manganèse, et le vert, au cuivre. Les émaux sont opaques ou transparents; l'opacité s'obtient principalement au moyen de l'oxyde d'étain, qui produit aussi l'émail blanc.

On peut peindre, au moyen de l'émail, sur le métal, sur le verre et sur les poteries. Nous ne nous occupons ici que de la peinture en émail faite sur des métaux.

L'application de l'émail sur un excipient métallique se fait de trois manières différentes; de là trois espèces distinctes d'émaux sur métal : 1° les émaux *incrustés;* 2° les émaux *translucides* ou de *basse taille;* et 3° les émaux *peints*. Dans les premiers, le métal, exprimant les contours et les principales lignes du dessin, et quelquefois les figures en-entières, reçoit, dans des cavités ou interstices artistement ménagés, les masses vitreuses opaques et diversement colorées. Dans les seconds, le dessin est rendu sur le métal par la gravure ou par une ciselure légèrement en relief; la plaque métallique est ensuite couverte d'une couche très fine d'émail coloré et transparent, à travers laquelle on voit les figures et les ornements. Dans les derniers, l'émail n'est autre chose qu'une couleur vitrifiable et opaque au moyen de laquelle on peint sur un fond métallique; le métal n'a d'autre valeur que celle de la toile ou du panneau de bois dans la peinture à l'huile; des couleurs vitrifiables sont étendues au pinceau soit directement sur la surface du métal, soit sur une couche d'émail dont il est préalablement enduit, et rendent le dessin et le coloris.

Ces trois manières d'émailler correspondent à trois époques

distinctes. Les émaux incrustés ont été en usage dans l'antiquité et surtout pendant le moyen âge jusqu'à la fin du XIIIe siècle; les émaux translucides ont été inventés en Italie et atteignirent leur plus haute perfection au XIVe siècle; les émaux peints furent introduits vers 1475, et on continua d'en fabriquer jusqu'au commencement du XVIIIe siècle.

Il y a deux sortes d'émaux incrustés : 1° les émaux *cloisonnés*, appelés aussi dans les inventaires du XIVe au XVIe siècle *émaux de plique* ou *de plite*, et 2° les émaux *champlevés*, connus autrefois sous le nom d'émaux *en taille d'épargne*.

Les émaux cloisonnés, qui ont été les premiers en usage, sont généralement sur fond d'or. La plaque de métal destinée à servir de receptacle, préalablement disposée dans la forme qu'on voulait lui donner, était munie d'un petit rebord pour retenir l'émail. L'émailleur prenait ensuite des bandelettes de métal très minces et dont la largeur égalait la hauteur du rebord, les recourbait et les attachait de champ au fond du receptacle, de manière à leur faire tracer les principales lignes du dessin ; il remplissait ensuite de poudre d'émail de diverses couleurs les interstices formés par le rebord et les petites cloisons, et plaçait la plaque ainsi préparée dans un fourneau chauffé à un degré suffisant pour fondre la matière vitreuse sans altérer la forme du métal. Lorsque la fusion de l'émail était complète, la plaque était retirée du fourneau. Après qu'elle s'était refroidie graduellement, on polissait la surface de l'émail. C'est surtout à Constantinople et en Italie qu'on a fabriqué des émaux cloisonnés; beaucoup de ceux que l'on voit en Occident sont d'origine byzantine. Ils ont été d'un usage général jusqu'au XIIe siècle; ils devinrent rares au XIIIe, et très rares au XIVe; ce n'est que par exception qu'on en fabriqua encore au commencement du XVe.

Pour faire des émaux champlevés, l'émailleur prenait une plaque de métal, ordinairement en cuivre rouge, de quelques millimètres d'épaisseur; puis, avec des burins et des échoppes, il fouillait toutes les parties destinées à être émaillées. Dans les creux ainsi champlevés, il plaçait la poudre

d'émail. La fusion et le polissage s'opéraient de la même manière que pour les émaux cloisonnés. Dans les émaux champlevés les plus soignés, des filets de métal viennent comme dans les émaux cloisonnés, former à la surface de l'émail les principales lignes du dessin ; mais ces filets, au lieu d'être rapportés par la soudure sur le fond de la plaque, sont pris aux dépens mêmes de cette plaque et font corps avec elle ; en d'autres termes, ils sont *épargnés* par l'émailleur qui a *taillé* le métal. Après avoir poli la plaque émaillée, on dorait les parties du métal qui affleuraient la surface de l'émail. Les meilleurs émaux champlevés furent fabriqués au XIIe et au XIIIe siècle. Dans ceux du XIIe siècle, les carnations (c'est-à-dire les parties apparentes des chairs, telles que les têtes, les mains et les pieds) sont, comme dans les émaux cloisonnés, en émail de couleur rosée. Dans ceux du XIIIe et du XIVe siècle, au contraire, les carnations et souvent même les figures entières sont gravées ou ciselées, et l'émail ne sert qu'à colorer les fonds et encadrer les figures ; il ne remplit alors qu'un rôle secondaire. Les émailleurs occidentaux du XIIe siècle imitèrent plus ou moins servilement les émaux cloisonnés, tandis que ceux du XIIIe, abandonnant les traditions anciennes, exprimèrent les carnations et même les figures entières d'abord par des traits entaillés sur le métal et niellés d'émail, et plus tard aussi par des ciselures en ronde bosse.

Au XIe et au XIIe siècle, il existait en Occident deux grandes écoles d'émailleurs, dont les productions présentent des caractères propres qu'il est intéressant de connaître. On avait en France l'école *limousine*, établie à Limoges, et en Allemagne l'école *rhénane*, dont le centre était à Cologne. Une fabrique de cette dernière école se trouvait aussi dans le diocèse de Liége, probablement à Maestricht. Les émaux liégeois ou maestrichtois ne constituent qu'une variété des émaux rhénans. Voici les principales différences qui existent entre les émaux champlevés limousins et rhénans. Dans les émaux limousins le bleu lapis et le vert tendre dominent, tandis que dans les émaux rhénans le vert nuancé, le gris bleu et le bleu pâle forment les couleurs principales. Les émailleurs rhénans se servent de quelques couleurs qui leur sont pro-

pres : le beau bleu turquoise, le blanc très pur, le rouge purpurin très vif et le noir. Les tons sont plus harmonieux en Allemagne, plus criards en France. » Les émaux champlevés rhénans, dit Labarte, ne diffèrent pas essentiellement des émaux de Limoges ; nous allons cependant chercher à déterminer le caractère qui leur est propre, en reconnaissant toutefois que l'examen attentif d'un grand nombre de monuments est la seule manière d'apprendre à les reconnaître. Dans les figures de grande proportion entièrement exprimées en émail, les traits du dessin sont découpés sur le cuivre avec plus de soin que dans les émaux du même genre sortis de l'école de Limoges, et avec l'intention évidente d'imiter autant que possible le cloisonnage des Grecs ; aussi les traits épargnés sur le métal sont-ils tranchés très nettement sans bavure ni guillochis. Dans les anciens émaux, les émailleurs rhénans affectionnent les sujets où se trouvent un assez grand nombre de personnages. Sauf les carnations, qui sont rendues sur le plat du cuivre par une fine gravure dont les intailles sont toujours niellées d'émail, le surplus des figures et les accessoires sont exprimés le plus souvent en couleurs d'émail. Au contraire, lorsque les Limousins veulent rendre des scènes un peu plus compliquées, ce qui est fort rare, les sujets sont toujours gravés sur le plat du cuivre ; le fond seul, en ce cas, est émaillé. Des inscriptions gravées en creux et remplies d'émail accompagnent presque toujours le sujet dans les émaux rhénans. Elles sont ordinairement composées de vers latins. Dans l'école de Limoges, les inscriptions sont très rares et se bornent à quelques mots. Chez les émailleurs rhénans, le dessin des fleurons, entrelacs et ornements, épargnés sur le cuivre, est remarquable par le bon goût et la grande variété des motifs ; ils sont, sous ce rapport, bien supérieurs aux limousins. *Histoire des arts industriels*, III, p. 471 et suiv.

On donne le nom de *nielle* à l'ornementation obtenue par une gravure fine faite sur métal et remplie d'un émail noirâtre. formé d'argent, de plomb et de soufre. Les nielles sont donc un véritable émail. On s'en servait principalement pour remplir les intailles des gravures au moyen desquelles

les émailleurs du XIIIe siècle rendaient les carnations et souvent aussi les figures entières. Le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame, à Namur, renferme plusieurs objets d'orfévrerie avec des nielles du plus beau travail. Ces objets ont été fabriqués par le célèbre frère Hugo, moine de l'abbaye d'Oignies, qui vivait au commencement du XIIIe siècle.

Le *filigrane* est un ouvrage d'orfévrerie formé de minces *fils* métalliques contournés les uns sur les autres, et soudés avec tant d'adresse qu'ils présentent la forme non pas d'une corde mais de petits *grains* de métal juxtaposés et adhérents les uns aux autres. Les artistes du moyen âge se servaient de filigranes pour décorer de rinceaux des plaques métalliques pleines; les orfèvres modernes, surtout ceux de Gênes, produisent par le simple enlacement de filigranes des pièces d'orfévrerie travaillées à jour d'une très grande beauté.

2. **Calices et patènes.** On conserva, pendant la période romane, l'usage des calices ordinaires et ministériels. Voyez ci-dessus pp. 216 et sv.

1° Les calices *ordinaires* du VIIIe et du IXe siècle ont

Fig. 1.

Calice de Tassilo, duc de Bavière. (VIIIe siècle)

Fig. 2.

Calice dit de Saint-Remi, à Reims. (XIIe siècle)

souvent, comme ceux de la période latine, la coupe profonde et étroite, le pied petit et relié à la coupe par un simple nœud sans tige. Tel est le calice de Tassilo, duc de Bavière, qui date de l'année 780 environ (fig. 1). Il est en cuivre doré et décoré d'ornements gravés ; les médaillons de la coupe et du pied sont niellés sur argent ; le tout est d'un travail rude et barbare. Dès le IXe siècle on rencontre des calices à coupe évasée et peu profonde ; ils sont parfois munis d'anses comme les calices ministériels. La fresque du IXe siècle dont nous avons donné une gravure p. 375 nous montre saint Clément célébrant les saints Mystères avec un calice ansé de cette forme. Les calices du XIe et du XIIe siècle ont généralement la coupe et le pied très larges, le nœud épais et la tige courte ; quelquefois même celle-ci manque totalement. Le calice du XIIe siècle, dit de Saint-Remi et conservé dans le trésor de la cathédrale de Reims (fig. 2), nous offre un des plus riches modèles de ce genre. Il est en or pur, orné d'émaux, de filigranes et de pierres précieuses. Sur le pied on a gravé l'inscription suivante : ✝ QVICVMQUE . HVNC . CALICEM . INVADIAVERIT . VEL . AB . HAC . ECCLESIA . REMENSI . ALIQVO . MODO . ALIENAVERIT . ANATHEMA . SIT . FIAT . AMEN.

On trouve, principalement en Allemagne, des calices du XIIe siècle qui ont l'extérieur de la coupe entièrement couvert de médaillons, d'émaux, de pierreries et de filigranes ; ces ornements ne sont interrompus que sur un petit espace semi-circulaire, nécessaire au prêtre pour appliquer au calice la lèvre inférieure pendant la communion.

Les mystères de la vie et de la passion du Sauveur, et surtout le crucifiement, sont les sujets que les artistes du XIIe et du XIIIe siècle aiment à reproduire sur les médaillons dont ils décorent la coupe et le pied de leurs calices.

Les inscriptions que l'on rencontre sur quelques calices romans rappellent le nom du donateur, demandent une prière pour son âme, ou renferment un anathème contre celui qui détournerait le calice de sa destination.

Dans les tombes des évêques et des abbés on trouve souvent des calices *funéraires* en plomb ou en tout autre métal

de vil prix ; ils ont la forme des calices ordinaires, mais ne portent régulièrement aucune espèce d'ornement.

2° Les calices *ministériels* conservèrent pendant la période romane la forme qu'ils avaient précédemment. Leur décoration était la même que celle des calices ordinaires. Les anses dont ils sont munis ont la forme de feuillages, de dragons ou d'animaux fantastiques. Voici un calice ministériel du XIIe siècle appartenant à l'abbaye de Wilten

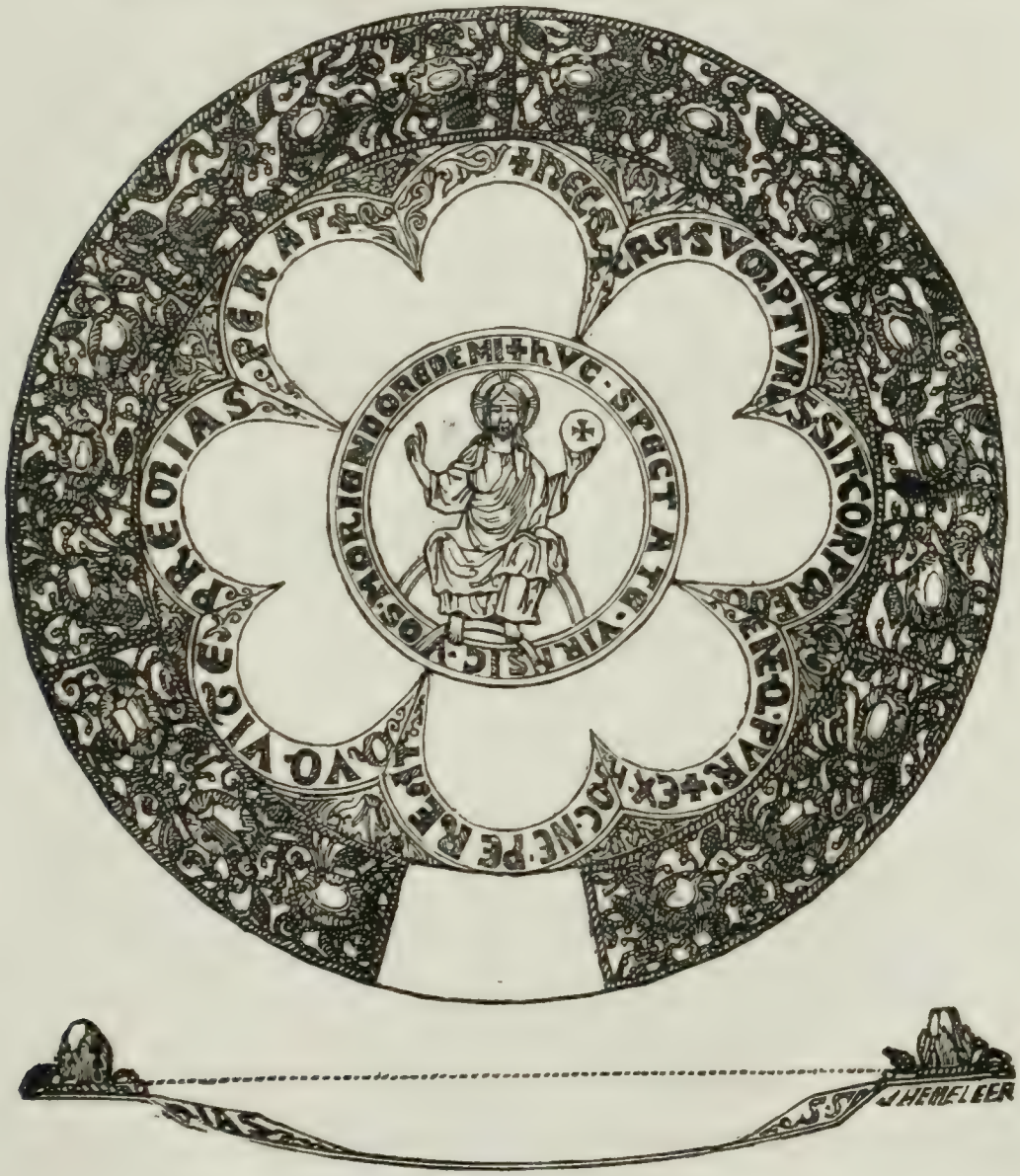
Calice ministériel du XIIe siècle, à l'abbaye de Wilten, dans le Tyrol.

dans le Tyrol. Sur les médaillons de la coupe on a représenté des scènes de la vie du Sauveur, dans ceux du pied les quatre vertus cardinales et des sujets tirés de l'histoire de l'ancien Testament ; sur le nœud on voit les personnifications des quatre fleuves du paradis.

Anciennement les fidèles communiaient en buvant du calice même les uns après les autres ; plus tard on introduisit l'usage du *chalumeau* pour la distribution de la sainte Eucharistie sous l'espèce du vin. « Vers le Xe siècle, dit Texier, les fidèles qui vinrent recevoir la communion burent le vin, non plus à même le calice, mais en humant, au moyen d'un chalumeau ou tuyau, le liquide consacré. Ces changements ne semblent avoir eu pour but que d'éviter les profanations,

même involontaires, de la sainte Eucharistie. Ces tuyaux sont appelés différemment par les auteurs ecclésiastiques *fistulae*, *tuelli* et *tutelli*, *cannae*, *canolae*, *arundines*, *pipae*, *calami*, *siphones*, et même *pugillares* ; ce dernier nom leur fut donné parce qu'on les tenait à la main. Jusqu'assez avant dans le XIIe siècle ils restèrent en usage. L'église de Saint-Denis les maintint par privilége, et le pape, à sa messe solennelle, s'en sert encore. Ces tuyaux étaient en or ou en argent, tout droits, et quelquefois accompagnés d'une poignée ou au moins d'un renflement ou bouton que le moine Théophile décrit; les églises pauvres en avaient en cuivre et en verre. » *Dictionnaire d'orfévrerie*, col. 1418.

3° Les *patènes* étaient ordinairement très simples. Elles



Patène du trésor de Hildesheim (XIIe siècle).

avaient la forme d'un petit plateau présentant au milieu un enfoncement circulaire. Le fond intérieur était libre ou couvert de nielles; le bord, parfois travaillé en relief ou gravé au burin, avait peu de largeur. On trouve cependant aussi des patènes de l'époque romane sur lesquelles les ornements et les ciselures abondent. Telle est celle d'un calice conservé à Hildesheim, dont nous donnons, à la page précédente, la face supérieure et une coupe.

3. **Custodes eucharistiques : Pixides et ciboires.** Dès le XIe siècle les colombes eucharistiques (voyez ci-dessus p. 221) furent remplacées presque partout par les pixides, dont quelques auteurs font remonter l'origine au Ve siècle. On donne le nom de pixides à de petites boîtes en ivoire, en onyx, en or, en argent ou en cuivre émaillé, dans lesquelles étaient conservées les hosties. On les suspendait, sous le *ciborium* de l'autel, dans une bourse en étoffe précieuse, ou bien on les plaçait dans une petite niche pratiquée dans l'épaisseur du mur aux environs de l'autel.

Les pixides du XIIe et du XIIIe siècle sont ordinairement en cuivre doré et émaillé; elles se composent d'une petite boîte cylindrique surmontée d'un couvercle en forme de cône et attaché au cylindre avec une charnière. La plupart de ces pixides sortent des ateliers des émailleurs de Limoges. Elles sont très communes en Belgique; le musée archéologique de Namur en possède un grand nombre. En voici une du XIIIe siècle qui se conserve

Pixide émaillée, à l'église de Léau (XIIIe siècle).

à l'église de Léau, et dont la forme est la même que celle des pixides du XIIe siècle ; elle ne diffère de celles-ci que par le style de l'ornementation.

On trouve aussi, quoique rarement, des pixides romanes *pédiculées*, c'est-à-dire munies d'un pied. De même que les pixides non-pédiculées elles sont généralement de petite dimension, parce qu'elles ne servaient qu'à conserver le petit nombre d'hosties consacrées, nécessaires pour donner le saint Viatique aux malades en danger de mort ; on administrait la sainte Eucharistie aux fidèles après la communion du prêtre avec des espèces consacrées pendant la Messe même, et distribuées au moyen de la patène. Nous donnons ci-contre la gravure d'une pixide pédiculée que l'on voit au musée royal d'antiquités de Bruxelles ; elle est en cuivre doré et n'a que 20 centimètres de hauteur. La coupe est ornée de huit, et le pied de six médaillons, obtenus par l'étampage. Les médaillons de la coupe, qui sont tous les mêmes, représentent le crucifiement, ceux du pied, alternativement les mêmes, reproduisent des têtes humaines. Autour de la coupe on lit l'inscription : ✝ DISCAT . QVI . NESCIT . HIC . HOSTIA . SANCTA . QUIESCIT.

Pixide pédiculée du XIIe siècle, au musée royal d'antiquités, à Bruxelles.

On trouve aussi, surtout en France, des pixides pédicu-

lées dont la coupe et le couvercle se rapprochent de la forme hémisphérique. Voyez dans De Caumont, *Abécédaire*, 5e éd., la gravure du ciboire d'Alpaïs qui se trouve actuellement au musée du Louvre, à Paris.

Toutes les pixides antérieures au xvie siècle, sauf de rares exceptions, ont leur couvercle attaché à la coupe au moyen d'une charnière.

Le nom de *ciboires*, donné aux pixides, est moderne. On peut, à la rigueur, l'employer pour désigner toutes les pixides, grandes et petites; il s'applique cependant assez souvent, dans le langage ordinaire, aux seules coupes d'une certaine dimension dans lesquelles on conserve les espèces consacrées pour la communion des fidèles.

4. **Reliquaires.** Par *reliques* on entend aujourd'hui d'abord la dépouille mortelle des saints, et ensuite, dans un sens plus large, les vêtements et d'autres objets dont les saints ont fait usage pendant leur vie mortelle. Depuis son origine l'Église a toujours professé un grand respect pour les reliques et les a honorées d'un culte particulier. On ne s'étonnera donc ni du grand nombre ni de la variété des reliquaires qui, dès les premiers siècles, ont été fabriqués pour conserver ces trésors précieux et les exposer à la vénération des fidèles.

Il serait impossible d'indiquer, même sommairement, toutes les formes des reliquaires qui datent de la période romane. Nous devons nous contenter de signaler et de décrire celles que l'on voit le plus souvent.

a) *Reliquaires de la vraie Croix.* La plupart des reliquaires qui contiennent des parcelles de la vraie Croix ont été apportés de l'Orient à l'époque des croisades, ou bien fabriqués en Europe sur des modèles byzantins. Ils sont richement ornés de pierreries et d'émaux, et présentent souvent la forme d'une croix à double traverse, appellée *croix du saint Sépulcre*, *de Lorraine* ou *de Caravalla* (1). Nous

(1) Comme la traverse supérieure de ces croix est plus petite que la traverse inférieure qui forme les bras proprement dits, il n'est pas douteux que ce qui paraît une répétition des bras ne soit tout simplement le titre de la croix, que les Grecs et les Orientaux ont toujours vénéré d'une manière spéciale.

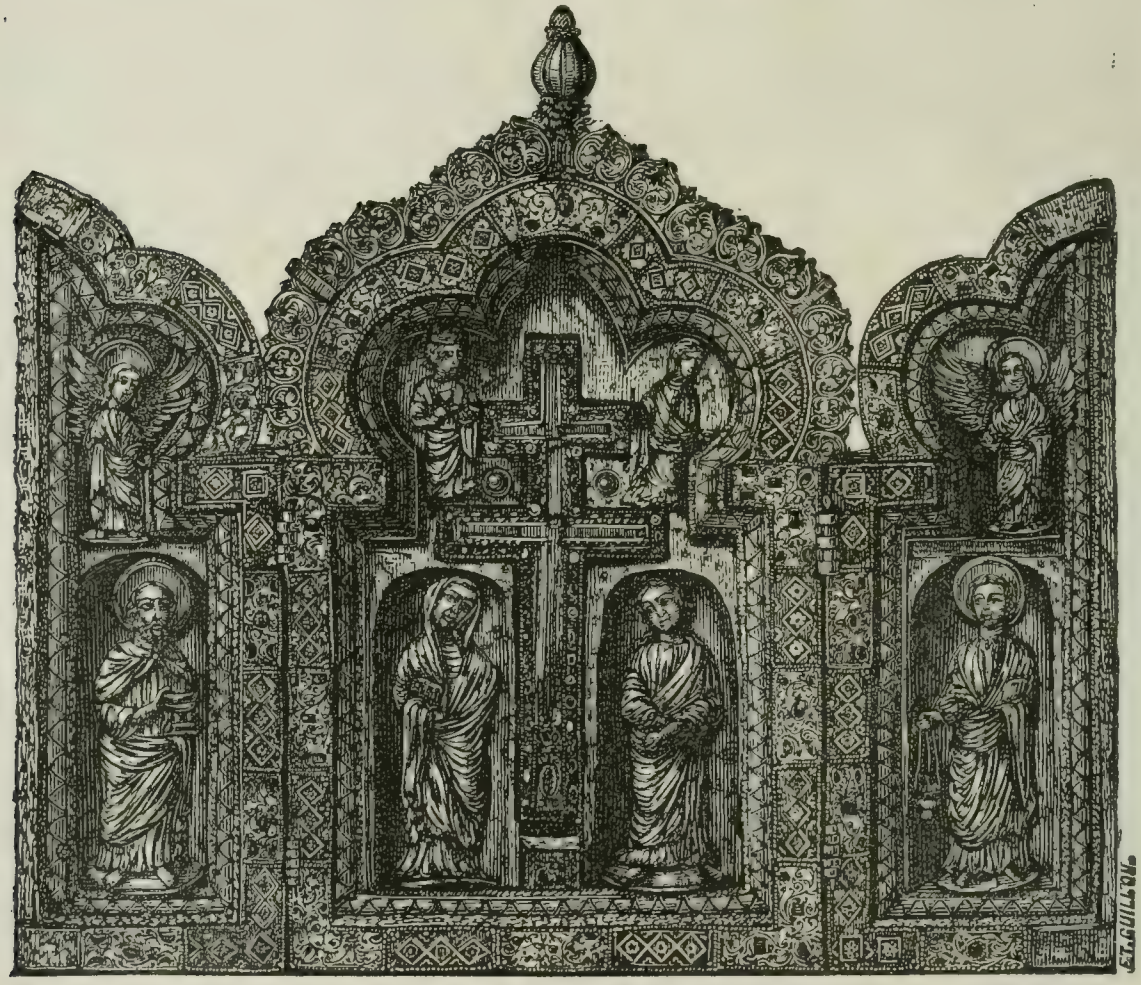
Croix-reliquaire du XIe siècle,
au trésor des Sœurs-de-N.-D., à Namur.

donnons ci-contre, en gravure, la face antérieure de la belle croix-reliquaire du XIe siècle, que l'on conserve au trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur. Elle est ornée de médaillons émaillés, de rubis, de turquoises et d'ornements en filigrane et mesure, sans le pied, 563 millimètres de hauteur. Le pied et le nœud, hauts ensemble de 192 millimètres, ne datent que du XIIIe siècle. Les reliques de la vraie Croix sont enchâssées dans deux petites croix : celle que l'on voit au croisillon supérieur est une simple croix grecque, tandis que celle du croisillon inférieur est une croix à double traverse.

Le trésor de la cathédrale de Namur renferme deux belles croix-reliquaires à double traverse, qui datent, l'une et l'autre, du XIIe siècle; et l'église de Notre-Dame, à Walcourt, en possède une du commencement du siècle suivant.

Les reliques de la vraie Croix se plaçaient aussi quelquefois dans une petite croix, souvent à double traverse, que l'on enchâssait dans une plaque métallique richement ornée et fixée sur une âme de bois. Ces reliquaires avaient la forme d'un petit tableau rectangulaire, ou celle d'un triptyque, et étaient encadrés dans de riches bordures décorées d'émaux, de filigranes et de pierres précieuses. Comme exemples de

reliquaires de la vraie Croix en forme de tableau nous citerons : 1° un reliquaire du XIIe siècle appartenant à M. Vergauwen de Gand ; il a figuré à l'exposition d'objets d'art religieux organisée à Malines en 1864 ; 2° un reliquaire du commencement du XIIIe siècle faisant partie du trésor de Tongres ; 3° le superbe reliquaire de l'année 1207 conservé à l'église de Saint-Mathias, à Trèves. Il existe aussi, en Belgique, deux beaux reliquaires en forme de triptyque : l'un appartient à l'église de Sainte-Croix, à Liége, l'autre se trouve au musée royal d'antiquités de Bruxelles. Ce dernier, dont nous donnons ci-dessous la gravure, provient de l'ab-

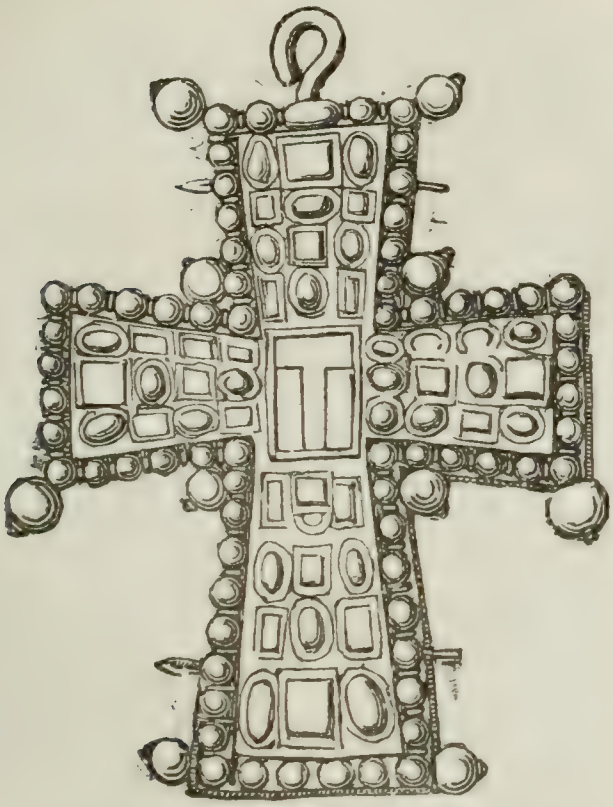


Reliquaire de la vraie Croix, au musée royal d'antiquités, à Bruxelles. (XIIe siècle)

baye supprimée de Floreffe. Il est en cuivre doré et date probablement de la dernière moitié du XIIe siècle. Dans le panneau central on voit, au-dessous des traverses de la croix, la sainte Vierge et saint Jean, et au-dessus, les personnifications de l'Église et de la Synagogue ; sur les volets quatre

anges, dont deux, ailés, portent des cierges, et deux autres, non ailés, l'un un encensoir, l'autre une navette à encens. L'extérieur des volets est gravé et décoré de rinceaux et de figures d'anges et de saints.

Fig. 1.



Croix-reliquaire du VIe siècle, en or massif, à la cathédrale de Tournai.

Fig. 2. Fig. 3.

Croix-reliquaire trouvée dans la châsse de saint Badilon, à Leuze (Hainaut); VIIe ou VIIIe siècle.

Nous ne pouvons passer sous silence des croix-reliquaires plus anciennes que celles que nous venons de décrire, et dont quelques-unes remontent pour le moins à l'époque mérovingienne. Nous voulons parler de ces petites croix, regardées communément comme croix pectorales d'évêques ou d'abbés, qui, creusées à l'intérieur, s'ouvrent dans toute leur longueur au moyen d'une charnière placée à leur sommet. Telles sont : 1° une croix en or massif, ornée de perles et de cabochons, que l'on conserve dans le trésor de la cathédrale de Tournai (fig. 1); elle date probablement du VIe siècle; 2° la croix en cuivre et gravée à la pointe (fig. 2 et 3), trouvée, il y a quelques années, dans la châsse

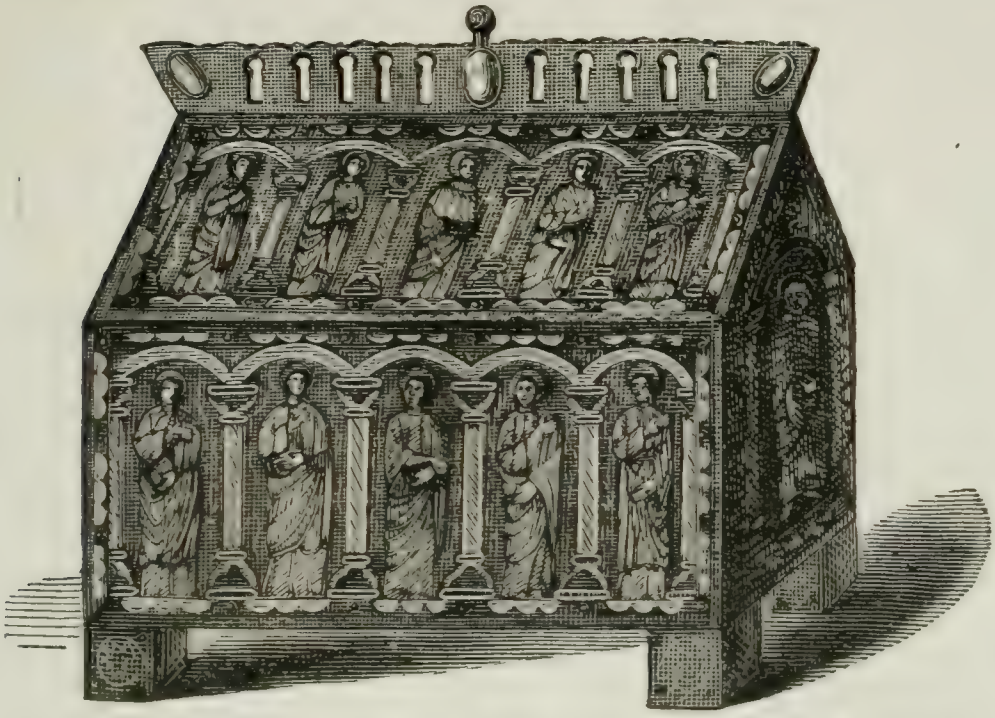
de saint Badilon, à Leuze (Hainaut) ; elle paraît remonter au VIIe ou au VIIIe siècle.

b) *Châsses*. Le mot *châsse*, dérivé du latin *capsa*, désigne un coffret transportable dans lequel on conserve les reliques d'un saint. L'usage des châsses devint très commun depuis la fin du XIe siècle. Il y en a de grandes et de petites.

Les *grandes châsses* affectent la forme d'un édifice rectangulaire, couvert d'un toit à deux versants; quelques-unes même, par exemple celle des Rois Mages à Cologne, imitent la forme d'une église avec bas côtés. La plupart sont recouvertes de plaques de métal ornées de filigranes, de pierreries et d'émaux. Le Christ bénissant, assis ou debout, seul ou placé entre deux saints, occupe régulièrement une des extrémités tandis qu'à l'autre se trouve, ordinairement aussi entre deux saints, la sainte Vierge ou le saint dont les reliques sont renfermées dans la châsse. Les faces latérales sont divisées par des arcatures à plein cintre ou surbaissées, sous lesquelles on voit les figures des apôtres ou d'autres saints ; enfin, les versants du toit sont décorés de bas-reliefs. Les émaux servent d'encadrements aux différents sujets et couvrent les archivoltes ainsi que les colonnes des arcatures. On trouve même des châsses qui, comme celle de saint Domitien à Huy, sont entièrement composées de plaques émaillées. Le faîte et les rampants des gables sont surmontés d'une crête de feuillage richement travaillée et interrompue, de distance en distance, par des pommes émaillées.

Les petites châsses du XIIe et du XIIIe siècle ont la forme d'un coffret fermé par un couvercle en forme de toit à double pente. La plupart sont en métal : elles se composent presque toujours de plaques, en cuivre rouge, émaillées et enrichies de cabochons. Les filets apparents des plaques recevaient des dorures. Les figures de saints que l'on voit sur ces châsses sont ciselées ou, plus souvent encore, travaillées au repoussé. Dans beaucoup de châsses même, les têtes et les mains, ou bien les têtes seules, font saillie sur les plaques émaillées, et le reste du corps est

indiqué par un dessin tracé par les filets dorés de cuivre, dont les interstices sont remplis d'émaux de différentes couleurs. Voici la gravure d'une petite châsse émaillée qui fait partie du musée royal d'antiquités à Bruxelles :



Châsse émaillée du XIIe siècle, au musée royal d'antiquités, à Bruxelles.

Les têtes seules des personnages sont travaillées en haut-relief. Presque toutes les petites châsses en métal sont surmontées d'un crêtage semblable à celui de cette châsse.

On trouve aussi, quoique rarement, de petites châsses romanes en pierre, en ivoire ou en bois recouvert de peintures. Un des plus curieux monuments de ce genre est une châsse en ivoire que l'on voit au musée royal d'antiquités de Bruxelles : elle offre une curieuse imitation des églises romanes avec bas côtés, quatre tours et double transept, que l'on voit sur les bords du Rhin.

c) *Statuettes, bustes, bras, pieds, etc.* Dès le Xe siècle, on renferma les reliques dans des statuettes, des bustes ou des reliquaires en métal, richement ornés et imitant la forme des membres auxquels les reliques avaient appartenu. S'agissait-il, par exemple, d'enchâsser les ossements provenant d'un pied ou d'un bras, on donnait au reliquaire la forme de ces membres. Pendant les siècles suivants ces reliquaires devinrent très communs.

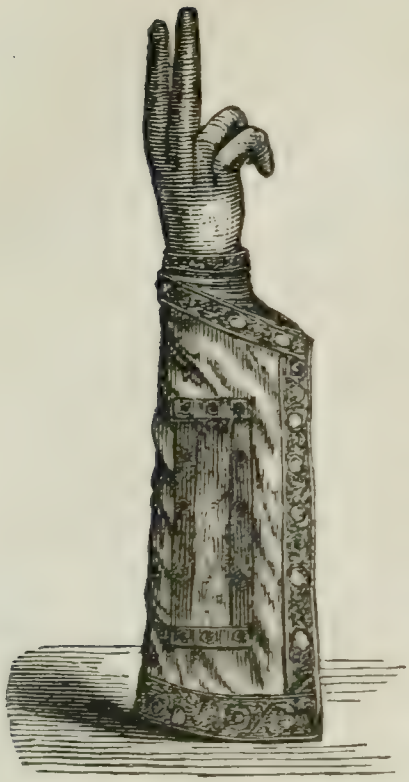
Voici un reliquaire, en forme de buste, contenant le chef du pape saint Alexandre. Il provient de l'église de Xhendelesse (Liége) et se trouve actuellement au musée royal d'antiquités, à Bruxelles :

Chef du pape saint Alexandre (XIIe-XIIIe siècle).

La tête du saint, en argent ciselé, est à peu près de grandeur naturelle. Le socle est orné de cabochons et de douze plaques émaillées, représentant saint Eventius, saint Alexandre, saint Théodule, l'Humilité, la Piété, la Force, la Sagesse, l'Intelligence, la Prudence, la Perfection et la Conciliation.

Dans le trésor de Tongres on voit deux reliquaires en forme de buste, et sept en forme de bras ; deux de ces derniers sont en métal et cinq en bois peint et doré. L'église de Binche possède également deux reliquaires en forme de bras[1]. Comme les reliquaires de Tongres et de Binche

[1]) Il ne sera pas inutile de faire observer que, dans tous ces reliquaires en forme de bras, la main bénit à la manière latine (voyez ci-dessus, p. 100, note).



Reliquaire en forme de bras, au trésor de Tongres.

datent de la période ogivale, ils montrent que l'usage de renfermer les ossements sacrés dans des reliquaires imitant la forme des membres du corps humain persista bien longtemps après l'époque romane.

Le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame, à Namur, renferme deux œuvres remarquables du frère Hugo d'Oignies, que nous ne pouvons passer ici sous silence : ce sont deux reliquaires, l'un a la forme d'un pied et l'autre celle d'une côte ; ce dernier, qui est un des plus beaux travaux d'orfévrerie du commencement du XIIIe siècle, renferme une des côtes de l'apôtre saint Pierre.

Il existe, à la cathédrale de Namur, un reliquaire du commencement du XIIIe siècle, en forme de couronne; il est orné de filigranes et de pierres précieuses, et renferme une des épines de la couronne qui fut posée sur la tête du Sauveur dans le prétoire de Pilate.

d) *Reliquaires divers*. Quelques-uns affectent des formes architecturales et imitent, en métal ou en ivoire, les principales parties des églises de l'époque romane, plus rarement celle des édifices civils. D'autres présentent des formes vasculaires ou sont faits en forme de monstrance, de coffret, etc. Parfois aussi les reliques étaient renfermées dans de grands cornets d'ivoire, plus ou moins richement décorés, qui ont reçu le nom d'*olifants*, et qu'on pense avoir servi pour annoncer les offices divins avant qu'on affecta les cloches à cet usage. On trouve un de ces cornets à l'hôpital de Bruges, et il en existe plusieurs dans le trésor de Saint-Servais, à Maestricht.

On conserve, à l'église de Sainte-Croix à Liége et dans le trésor de Saint-Servais à Maestricht, des reliquaires très

curieux, en bronze, ayant la forme d'une grande clef, et connus sous le nom de *clefs de la confession de Saint-Pierre*, parce que, dit-on, elles servaient à pénétrer auprès du tombeau du prince des apôtres dans la basilique vaticane. Les poignées sont grosses, ovales, creuses et travaillées à jour; elles renferment de petits fragments des chaînes de saint Pierre. La clef de Maestricht pourrait bien dater du temps de saint Servais, c'est-à-dire du IVe siècle, et celle de Liége est probablement celle dont le pape Sergius I fit don à saint Hubert vers l'année 700.

5. **Couvertures d'évangéliaire.** Les couvertures des livres liturgiques de la période précédente étaient souvent, comme les tablettes des diptyques, deux ou trois fois plus longues que larges. Il y avait cependant, déjà à cette époque, des reliures se rapprochant sensiblement du carré. Cette der-

Couverture d'évangéliaire du XIIe siècle, au trésor d'Aix-la-Chapelle.

nière forme devint la plus commune pendant la période romane.

Les couvertures d'évangéliaire de l'époque romane sont en ivoire, en métal ou en émail. On réunit même parfois ces différentes matières dans une seule reliure. Nous donnons à la page précédente une couverture d'évangéliaire formée d'une tablette d'ivoire entourée de plaques métalliques travaillées au repoussé. Au milieu se trouve la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus et les symboles des évangélistes ; les bas-reliefs supérieurs et inférieurs représentent la naissance du Sauveur, son ascension, le crucifiement et l'arrivée d'une sainte femme au tombeau. Une riche bordure, formée de pierres précieuses et de filigranes, encadre le tout. Presque toutes les couvertures métalliques de la période romane sont entourées de semblables bordures ; quelquefois, surtout au XIIe siècle, les perles et les pierreries sont remplacées par des rinceaux et des figures de saints.

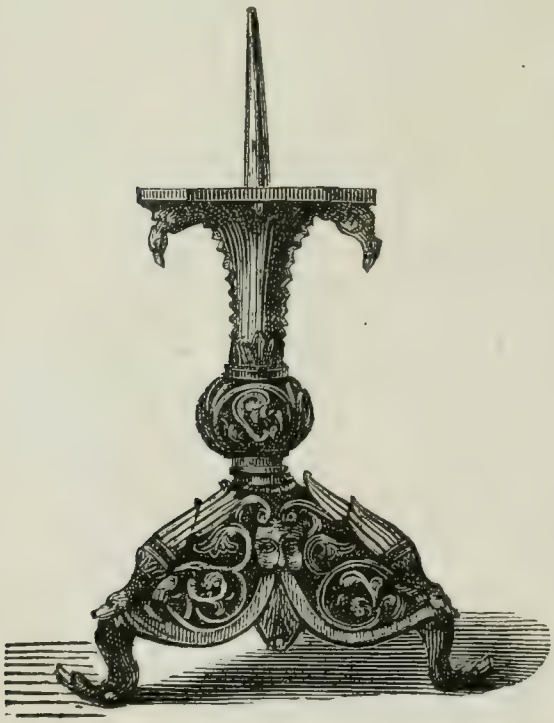
Les sujets que l'on rencontre le plus souvent sur les couvertures d'évangéliaire sont : 1° le Sauveur, assis ou debout, bénissant et placé dans une auréole ovale ; 2° le crucifiement ; 3° la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus ; 4° des scènes empruntées à l'histoire du nouveau Testament. Les symboles des évangélistes occupent fréquemment les quatre coins de la bordure.

Au moyen âge les couvertures des livres liturgiques sont souvent désignées dans les inventaires sous le nom de *textes;* elles portent même ce nom lorsque le manuscrit qu'elles recouvraient a disparu. Plusieurs anciens inventaires signalent des *textes sans escriptures.*

6. **Chandeliers.** Il faut distinguer deux espèces de chandeliers romans : ceux qu'on plaçait sur l'autel, et ceux qui étaient destinés à porter le cierge pascal.

a) Chandeliers d'autel. Ce ne fut que vers la fin de la période romane qu'on commença à placer sur l'autel une croix et un, très rarement deux chandeliers; auparavant le luminaire était placé sur des lustres, et la croix manquait totalement ou était placée à côté de l'autel (voyez la gravure de la page 375).

Les chandeliers d'autel de l'époque romane sont généralement petits et se terminent, à leur partie supérieure, par un bassinet surmonté d'une pointe. Leur hauteur variait ordinairement entre 15 et 30 centimètres; ceux de deux décimètres environ sont les plus communs. « La forme de ces chandeliers varie peu, dit Didron en parlant des chandeliers du XIIe siècle, un pied sur trois pattes de lion ou trois corps de dragon ; un nœud de feuillages ou de dragons enroulés ; une bobêche assez évasée, arcboutée par trois ou quatre petites bêtes fantastiques qui ressemblent à des dragons ou à des lézards ailés ; du pied au nœud et du nœud à la bobêche, tige absente ou très courte. Telle est la forme générale des chandeliers petits, moyens et grands de l'époque romane. » *Annales*, XVIII, p. 161.

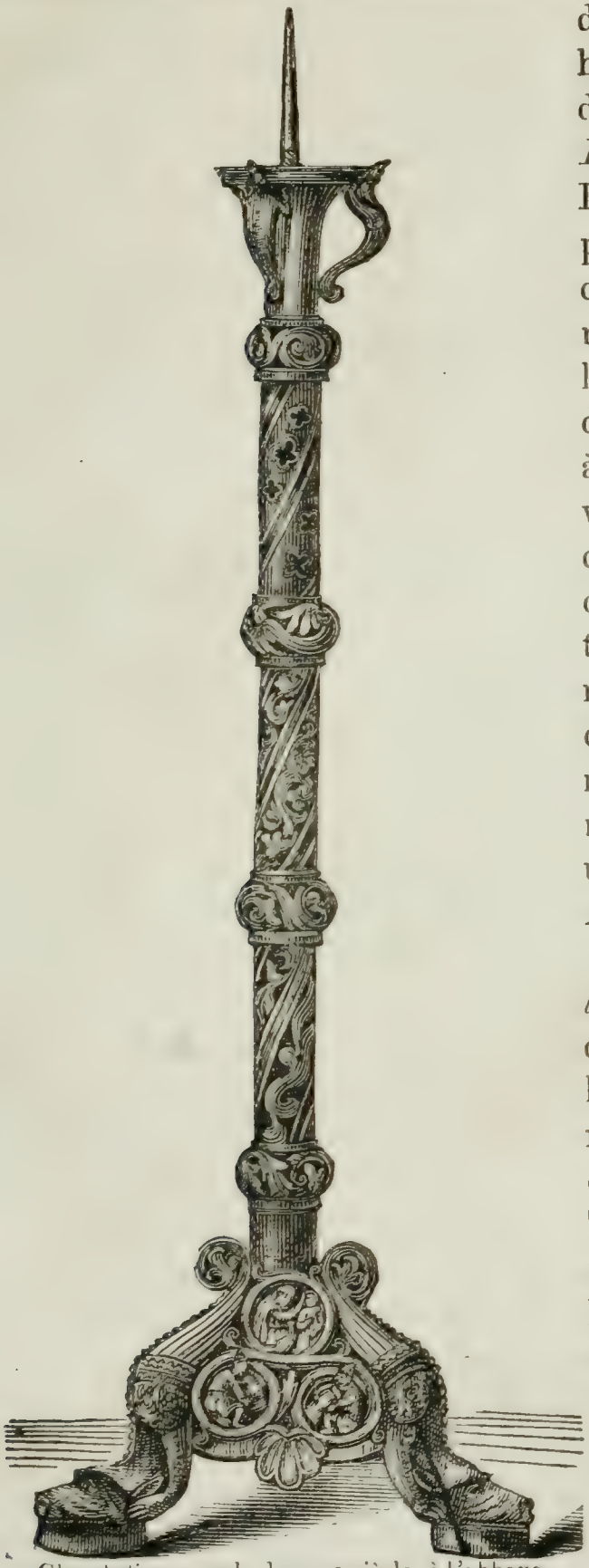


Chandelier du XIIe siècle, aux Sœurs noires à Bruges.

Voici un chandelier d'autel, du XIIe siècle, appartenant aux Sœurs-Noires de Bruges : il est en cuivre, partie argenté, partie doré. Il n'a que 15 centimètres de hauteur depuis la partie inférieure du pied jusqu'au bassinet.

Le contraste qui existe entre les petits chandeliers d'autrefois et nos chandeliers modernes à hauteur démesurée ont inspiré à deux archéologues les réflexions suivantes que nous reproduisons à cause de leur justesse : « Depuis le commencement du siècle actuel, dit Bourassé, on donne aux chandeliers et aux cierges une élévation tellement contre nature, que l'on a été forcé de remplacer les cierges de cire par un simulacre de cierges qui porte une bougie ; et encore souvent est-on obligé de soutenir ce frêle et gigantesque échafaudage. On ne devrait pas

oublier que les cierges sont allumés par honneur pour le Crucifix ou pour le Saint-Sacrement, et qu'il est inconvenant de les voir placés à une hauteur démesurée au-dessus du tabernacle. » *Diction. d'archéologie*, I, col. 458. » Il faut protester, dit Didron, contre les chandeliers modernes, de taille colossale, emmanchés d'une souche qui monte à perte de vue dans la voûte des églises. On comprend très bien qu'un chandelier d'autel soit plus grand, plus monumental, qu'un chandelier de salon; mais on comprend moins qu'on en ait fait une perche mal assise. » *Annales*, XIX, p. 52.



Chandelier pascal, du XIIe siècle, à l'abbaye de Postel.

b) Chandeliers pour le cierge pascal. Ces chandeliers avaient une hauteur assez considérable. Celui de l'abbaye de Postel, près de Turnhout, le seul que nous connaissions de l'époque romane, a 1 mètre 43 centimètres de hauteur. Nous en donnons ci-contre une gravure. Sur le pied on voit le baptême de Notre-Seigneur Jésus-

Christ par saint Jean, et la personnification de deux fleuves.

L'ornementation des chandeliers destinés à porter le cierge pascal était analogue à celle des chandeliers d'autel. On y retrouve, au pied et à la bobêche, les dragons rampants et les lézards ailés, aux nœuds (car il y en avait plusieurs) les feuillages et les rinceaux. Quelquefois, comme au chandelier de Postel, on représentait des personnages ou des sujets sur les trois faces du pied.

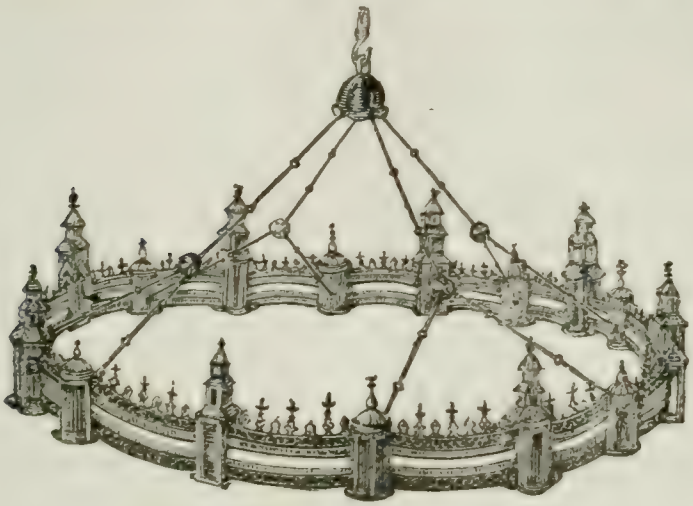
7. **Couronnes de lumière.** Les couronnes de lumière continuèrent d'être en usage pendant la période romane. C'est même de cette époque que datent les plus belles que le moyen âge nous a léguées, telles que celles de Hildesheim, d'Aix-la-Chapelle et de Halberstadt. Toutes ces couronnes, garnies de tours et de créneaux, semblent faire allusion à la vision rapportée par saint Jean au chapitre XXI de l'*Apocalypse* : « Il (Dieu) me montra, dit l'apôtre, la ville, la sainte Jérusalem qui descendait du ciel, venant de Dieu.... Elle avait un mur grand et haut, percé de douze portes; dans ces portes, douze anges avec les noms gravés des douze tribus d'Israël. Trois portes à l'orient, trois au nord, trois au sud et trois à l'occident. Le mur avait douze fondements où étaient gravés les noms des douze Apôtres de l'Agneau. »

On suspendait ces couronnes de lumière dans le chœur aux environs de l'autel, et aussi, lorsqu'elles étaient grandes, au point d'intersection de la nef et des transepts.

La plus grande des deux couronnes que possède la cathédrale de Hildesheim a dix-huit mètres de circonférence. Elle se compose d'un cercle de métal, formé par plusieurs bandes superposées et travaillées à jour. « Il est crénelé, dit Didron en parlant de ce cercle, comme un mur véritable, et chaque dent de créneau porte un chandelier dont la pointe reçoit un cierge. Comme dans l'Apocalypse, douze portes, trois à chaque point cardinal, marquée chacune du nom d'un apôtre. Entre chaque porte, une grande tour, dont chacune offre le nom d'une des douze tribus d'Israël. Entre les portes et les tours, la courtine crénelée de trois créneaux. Cette

courtine porte au soubassement l'inscription en douze vers où Hézilon, évêque de Hildesheim, au XIe siècle, déclare qu'il fait ce don à la sainte Vierge et supplie les trois personnes divines de lui accorder toutes les vertus. Au bandeau qui porte les créneaux, autre inscription, de douze vers également, où sont donnés la description et le symbolisme de cette grande œuvre. » *Annales*, XIX, p. 70 et suiv.

La couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle a huit mètres de circonférence; elle est composée de huit arcs de cercle, formant, en se joignant, des angles rentrants. Ces angles sont garnis de lanternes en forme de tourelles rondes; des tourelles carrées plus grandes occupent le milieu des arcs de cercle. Entre chaque tourelle on peut placer trois cierges; et, comme les tourelles sont au nombre de seize, huit rondes et huit carrées, la couronne peut en recevoir quarante-huit dans tout son pourtour. Une double inscription court le long du cercle métallique de la couronne; elle nous apprend que la couronne date du milieu du XIIe siècle et qu'elle a été donnée à l'église d'Aix-la-Chapelle par l'empereur Frédéric Barberousse.



Couronne de lumière du XIIe siècle, à l'église d'Aix-la-Chapelle.

En Belgique, il n'existe plus aujourd'hui de ces anciennes couronnes de lumière. Avant la révolution française de la fin du siècle dernier, la cathédrale de Saint-Lambert de Liége en possédait une très grande.

8. **Croix d'autel et de procession.** Jusqu'à la fin du XVe siècle, il n'y avait pas de distinction entre les croix d'autel et les croix processionnelles ou stationales. La même croix servait à deux usages : on la plaçait sur l'autel en

la fixant dans un pied, et on la portait en procession au bout d'une longue hampe.

Les grandes croix-reliquaires dont nous avons parlé ci-dessus p. 418 ont pu être employées comme croix d'autel et de procession. On trouve aussi d'autres croix d'autel de la période romane; elles n'ont qu'une seule traverse. Les plus anciennes sont pattées et ont leurs faces ornées de perles et de cabochons; au XIe et au XIIe siècle, elles portent presque toujours l'image du Christ, et leurs branches ont partout la même largeur, comme dans la croix suivante, conservée au musée royal d'antiquités, à Bruxelles :

Croix d'autel et de procession, du XIIe siècle, au musée de Bruxelles.

Vers la fin de la période romane, les pieds dans lesquels on fixait la croix pour la placer sur l'autel étaient parfois d'une richesse remarquable. Il y en avait de triangulaires, et c'était le plus grand nombre ; d'autres étaient quadrangulaires. Dans ces derniers, chacun des quatre angles est ordinairement occupé par un évangéliste écrivant des textes relatifs à la vie ou à la mort du Sauveur. On voulait symboliser de cette manière la diffusion, par la prédication de l'Évangile, de la foi en Jésus-Christ, rédempteur du genre humain. Il existe un pied de ce genre au musée de Saint-Omer ; il est d'une beauté extraordinaire, et ressemble fort à celui que Suger, abbé de Saint-Denis, lez-Paris, fit faire, en 1144, et que le zélé religieux décrit lui-même dans les termes suivants : « Quant au pied de la croix, il est orné des figures des quatre évangélistes ; la colonne qui porte la sainte image est émaillée avec une grande délicatesse de travail, et offre l'histoire du Sauveur avec la représentation des témoignages allégoriques de l'ancienne loi ; le chapiteau supérieur porte des figures contemplant la mort du Seigneur. J'employai à ce travail des orfévres de Lotharingie, au nombre tantôt de cinq, tantôt de sept, et c'est à peine si j'ai pu l'achever en deux années. »

Les pieds triangulaires étaient ornés des statuettes des archanges Michel, Gabriel et Raphaël, ou des personnifications des vertus théologales.

9. **Encensoirs.** L'usage de l'encens dans les cérémonies sacrées date du commencement même du christianisme. Les plus anciennes liturgies et les écrits des saints Pères font souvent mention de parfums et d'encens qu'on brûlait à l'autel pendant qu'on célébrait les divins mystères.

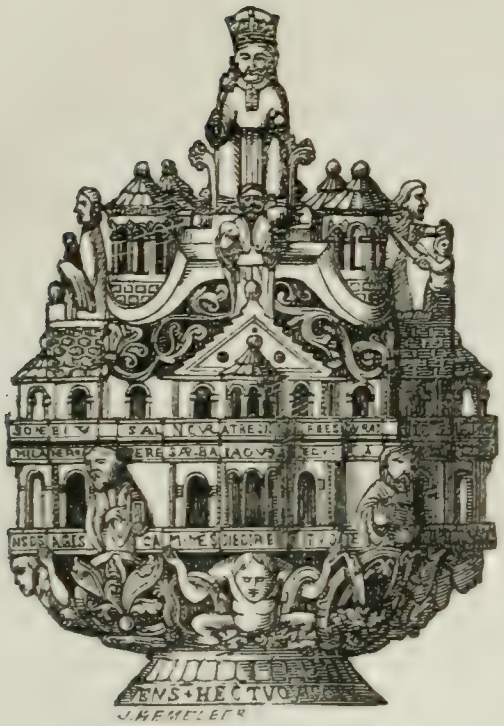
Il paraît assez probable qu'aux premiers siècles les encensoirs étaient de simples vases présentant un large diamètre et ayant quelquefois un poids considérable. Anastase le Bibliothécaire rapporte que l'empereur Constantin fit don, à l'église de Saint-Jean-de-Latran, de deux encensoirs d'or pur, du poids de trente livres, et d'un autre pesant quinze livres et enrichi de pierres précieuses. Plus tard on ajouta à

ces vases des chaînes pour les balancer et un couvercle percé de trous destinés à laisser passer la fumée de l'encens.

Les encensoirs antérieurs au XIe siècle ne nous sont connus que par les peintures murales et les miniatures des manuscrits. Ils sont d'une grande simplicité, et offrent, comme ceux des siècles suivants, la forme sphéroïdale. Sur la gravure de la page 375 on voit un diacre portant un encensoir et une cassolette à encens.

Au XIe et au XIIe siècle, les encensoirs devinrent plus riches. Dans son *Essai sur les arts* (liv. III, ch. 60-62) le moine Théophile explique longuement les différentes manières de fabriquer les encensoirs; et il en décrit deux : l'un, petit, qu'il appelle l'encensoir en métal battu, *thuribulum ductile*, et l'autre, plus grand, auquel il donne le nom d'encensoir en métal coulé, *thuribulum fusile*. Le premier est le plus simple. Au sommet du couvercle se trouve une tour octogone percée de fenêtres; plus bas quatre tours rondes alternent avec quatre tours carrées; elles sont également percées de fenêtres ou décorées de fleurs, d'oiseaux, d'animaux, de figures d'anges, etc. Sur la partie inférieure du couvercle, on trace quatre arcs un peu allongés, et l'on y place les évangélistes, soit sous la figure d'anges, soit sous le symbole d'animaux. L'espace entre les arcs est occupé par des têtes d'hommes ou d'animaux, à travers lesquelles passent les chaînes. Sur la cassolette de l'encensoir, on trace aussi quatre arcs qui répondent à ceux du couvercle, et dans lesquels sont assis les quatre fleuves du paradis, sous la forme humaine, tenant chacun une urne d'où s'échappent les flots. Entre ces arcs se trouve la partie inférieure des têtes à travers lesquelles passent les chaînes. Le second, de dimensions plus considérables, représente la Jérusalem céleste d'après la vision de l'apôtre saint Jean. Il reproduit les portes, les tours et les pierreries symboliques de la ville sainte. Les apôtres et les prophètes en gardent l'enceinte, avec des témoignages concordants écrits sur des phylactères.

Nous donnons à la page suivante un encensoir, en bronze, de la fin du XIIe siècle, conservé à la cathédrale de Trèves.



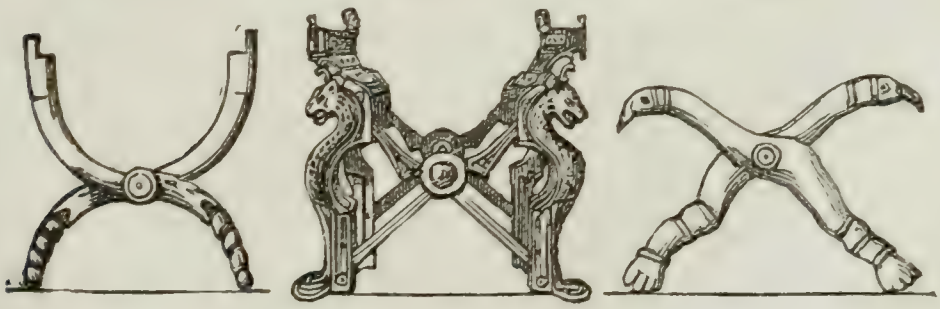
Encensoir du XIIe siècle, à la cathédrale de Trèves.

Il a la forme d'une croix grecque dont chaque branche se termine par une abside. Salomon, entouré de quatorze lions occupe le sommet du couvercle ; plus bas, à la hauteur des tourelles, on voit Abel avec un agneau, Melchisedech avec le pain et le calice, Abraham sur le point d'immoler Isaac, et Isaac bénissant Jacob. Sur la partie inférieure sont représentés Aaron avec l'encensoir, Moïse avec le bâton, Isaïe et Jérémie portant chacun un livre.

10. **Siéges.** Pendant longtemps l'usage du siége ou fauteuil, *cathedra*, fut considéré comme une prérogative des papes, des évêques et des souverains temporels. « Le fauteuil de l'évêque, dit Guillaume Durand, désigne la juridiction spirituelle annexée à la dignité pontificale. » *Rational*, liv. II, ch. 11.

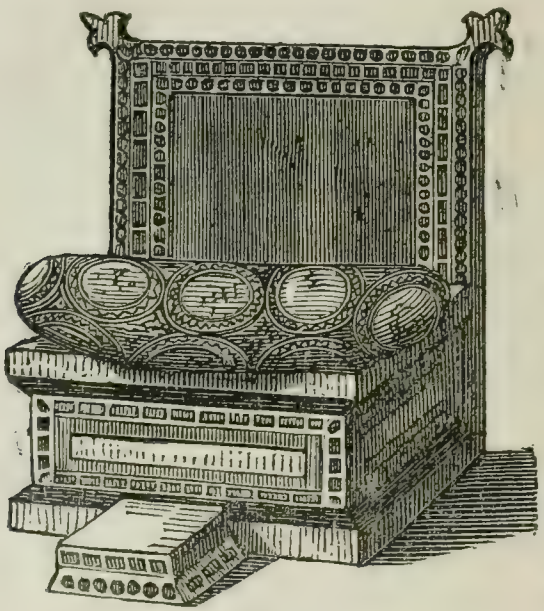
A la fin de la période latine et pendant la première partie de la période romane, les siéges étaient parfois faits à l'imitation de la chaise curule des Romains. Celle-ci (fig. 1) se composait, comme on sait, de deux pliants en forme d'X, entre lesquels se plaçait un coussin. De même que dans les chaises curules richement sculptées, les branches des pliants

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



Chaise curule. Siéges romans.

de cette espèce de siége roman sont ordinairement terminées, à leur partie supérieure, par des têtes d'animaux, et à leur partie inférieure, par des pattes ou des griffes (fig. 3). Les miniatures du IXe et du Xe siècle nous offrent beaucoup d'exemples de ces siéges, et l'on conserve au musée du Louvre à Paris un trône du VIIe siècle, en bronze doré, dont les pliants ont la même forme (fig. 2); il est appelé le fauteuil du roi Dagobert, et son exécution est attribuée à saint Éloi.



Siége roman avec dossier composé d'après une miniature du milieu du IXe siècle.

La plupart des siéges romans avaient la forme d'un coffre carré ou ovale; ils n'avaient ni dossier ni appuis pour les bras. On les incrustait d'or, d'ivoire, d'argent ou d'autres métaux, ou on les recouvrait d'un tapis en étoffe précieuse et brillante; au XIe et au XIIe siècle on les décorait quelquefois d'arcatures. Les chaires avec dossiers hauts sont peu communes; en voici un exemple composé d'après une miniature du livre d'heures, fait pour Charles le Chauve et conservé au musée du Louvre, à Paris.

Les fauteuils romans sont presque toujours recouverts d'un coussin cylindrique, souvent terminé par un ornement en forme de fleuron, de boule ou de croix. La plupart sont accompagnés d'un escabeau ou marche-pied, *scabellum*. « L'escabeau ou marche-pied, dit Durand, désigne la puissance temporelle, qui doit être soumise à la puissance spirituelle. » *Rational*, liv. II, ch, 11.

11. **Tissus et broderies.** L'art de fabriquer des tissus précieux resta stationnaire pendant toute la période romane; aussi les étoffes romanes en soie présentent-elles les mêmes caractères que celles des siècles précédents. La plupart provenaient des fabriques de Constantinople et de Palerme.

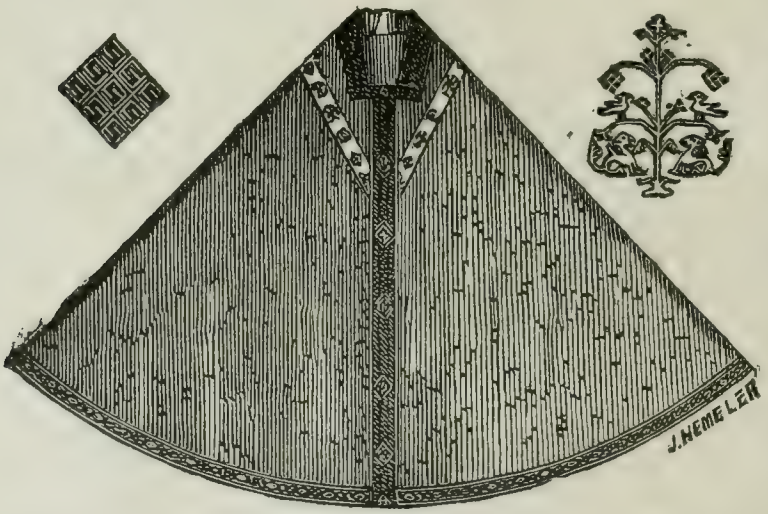
Les broderies continuèrent aussi d'être en usage pour reproduire des sujets religieux, soit dans des médaillons soit sur des bandes étroites, qu'on appliquait ensuite sur les voiles d'autel et les vêtements sacrés. L'art de la broderie fit des progrès considérables pendant la période romane. On trouve même un grand nombre de tapisseries entièrement exécutées à l'aiguille, *acu pictae*, au XIe et au XIIe siècle. La plus célèbre est celle de Bayeux, brodée en laine sur un fond de toile; elle représente l'histoire de la conquête de l'Angleterre et se développe sur une longueur de 200 pieds. Nous donnons ci-contre un fragment d'une tapisserie romane, faite sur un fond de toile, qui a été trouvée, il y a quelques années, dans une châsse du trésor de Tongres. Elle est fortement endommagée, de sorte qu'il est difficile de déterminer quels sujets y sont représentés. Une tapisserie semblable a été découverte dans la châsse de saint Landric à Soignies; elle a dû servir primitivement à recouvrir la châsse du saint aux fêtes solennelles et dans les processions publiques.

Tapisserie du XIe-XIIe siècle trouvée à Tongres.

12. **Vêtements sacerdotaux.** La *chasuble* conserva pendant toute la période romane la forme qu'elle avait antérieurement, c'est-à-dire celle d'un vêtement ample, sans

manches, et retombant de tous les côtés autour du corps. Les chasubles les plus riches étaient ornées de pierreries et de broderies en laine, soie, or ou argent, figurant des fleurs, des animaux symboliques et des sujets religieux. Ces ornements se trouvaient sur des bandes longues mais étroites, nommées *praetextae*, *listae* ou *angusti clavi*. Il y avait une bande verticale par devant et une par derrière ; elles descendaient du haut jusqu'au bas. Souvent deux autres bandes, passant sur les épaules, allaient aboutir aux bandes verticales vers le milieu du dos et de la poitrine, et formaient, par devant et par derrière, des croix de la forme suivante : ✝.

On voit, dans le trésor de la cathédrale de Tournai, une chasuble du XIIe siècle, dont s'est servi saint Thomas de Cantorbéry. Elle est en soie croisée, d'un beau pourpre foncé, et porte des bandes d'orfroi(1) ornées de méandres, de feuillages et d'animaux fantastiques. Elle a 1m50 de hauteur, et son bord inférieur mesure environ 5 mètres.



Chasuble de saint Thomas de Cantorbéry, à la cathédrale de Tournai.

Dès le XIe siècle on introduisit, pour les aubes et les amicts, un ornement qui resta en vigueur pendant tout le moyen âge, et qui reçut le nom de *parement*, *paramentum*, *plaga*, et aussi quelquefois celui de *praetexta*. Il consistait en une petite bande rectangulaire d'orfroi, de broderie ou d'un tissu de couleur éclatante. On l'attachait au milieu du bord supérieur de l'amict, et il formait, autour du cou, une

(1) On donne le nom d'*orfroi* (en latin *aurifrigium*, *aurifrigidum*) aux broderies faites avec des fils d'or et d'argent; on s'en servait pour orner les vêtements sacrés et profanes.

espèce de riche collet, visible aux fidèles, même après que le ministre sacré avait revêtu la chasuble ou la dalmatique. Dans les aubes on appliquait les parements aux extrémités des manches autour du poignet, par devant et par derrière sur le bord inférieur près des pieds, et quelquefois aussi sur la poitrine. Les aubes ainsi garnies étaient appelées *aubes parées (albae paratae* ou *frisiatae)*; celles qui n'avaient pas de parement portaient le nom d'*aubes simples (albae purae* ou *simplices)*.

13. **Peignes liturgiques.** Les prêtres devaient se peigner les cheveux et la barbe avant de célébrer l'office divin. L'usage des peignes liturgiques a subsisté jusqu'au XVIe siècle, et, de nos jours encore, le peigne est employé dans le sacre des évêques. On ne s'étonnera donc pas de rencontrer presque toujours des peignes dans les inventaires des trésors d'église dressés au moyen âge.

Fig. 1.

Peigne liturgique.

Les peignes liturgiques étaient en bois ou, plus souvent encore, en ivoire. Il y en avait de grands et de petits. Les grands (fig. 1) avaient deux rangées opposées de dents, l'une plus finement découpée que l'autre. Le champ qui se trouvait entre les deux rangées de dents était découpé à jour ou décoré de sculptures. Les petits peignes (fig. 2) n'avaient qu'une rangée de dents. Ils étaient, de même que les grands, plus ou moins richement ornés.

Les gravures que nous donnons ici reproduisent deux peignes trouvés à Stavelot et conservés au musée d'antiquités de Bruxelles. Sur le plus petit on lit l'inscription : QVISQVIS EX ME SVVM

Fig. 2.

Peigne liturgique.

PLANAVERIT QVOQ. CAPVT, qui se continue sur l'autre côté : VIVAT FELIX FELICITER SEMPER ANNIS. Ces intéressants objets paraissent dater du XIe ou du XIIe siècle.

Il existe aussi un peigne liturgique dans le trésor de l'ancienne collégiale de Saint-Hubert, en Ardenne, qui, si l'on pouvait ajouter foi à la tradition, aurait appartenu autrefois au saint évêque de Liége.

Mitre de Jacques de Vitry, au trésor des Sœurs-de-N.-D., à Namur.

14. **Mitres.** L'usage des mitres à deux pointes s'est généralisé au XIe et au XIIe siècle. Avant cette époque les évêques paraissent s'être servis d'une espèce de couronne formée de lames d'or ou de bandes d'orfroi. Cette couronne était souvent accompagnée d'une coiffure peu élevée, en soie ou en lin très fin.

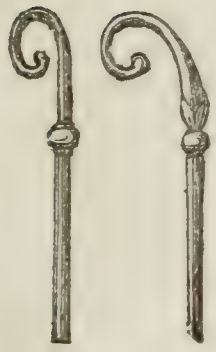
On conserve, dans le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame, à Namur, deux mitres de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle. L'une des deux, celle que reproduit la gravure ci-contre, est ornée de miniatures sur parchemin.

15. **Crosses.** Dès les premiers siècles les évêques ont porté le bâton pastoral comme insigne de leur dignité. Plus tard les abbés des grands monastères jouirent du même pri-

vilége. Les textes des anciens rituels prouvent que, déjà au VIIe siècle, on remettait le bâton pastoral entre les mains des abbés dans la cérémonie de leur bénédiction.

Les bâtons pastoraux anciens sont de deux formes : les bâtons *potencés* et les bâtons *à volute*. Les premiers, à cause de leur ressemblance avec la lettre T (dont le nom grec est *tau*), sont appelés *bâtons* ou *crosses en forme de tau*, et aussi simplement *taus*. La traverse, ordinairement en ivoire, était souvent décorée de sculptures. Voici, en gravure, la partie potencée du tau dont s'est servi saint Héribert, archevêque de Cologne au commencement du XIe siècle :

Tau de saint Héribert, à l'église de Deutz près de Cologne.

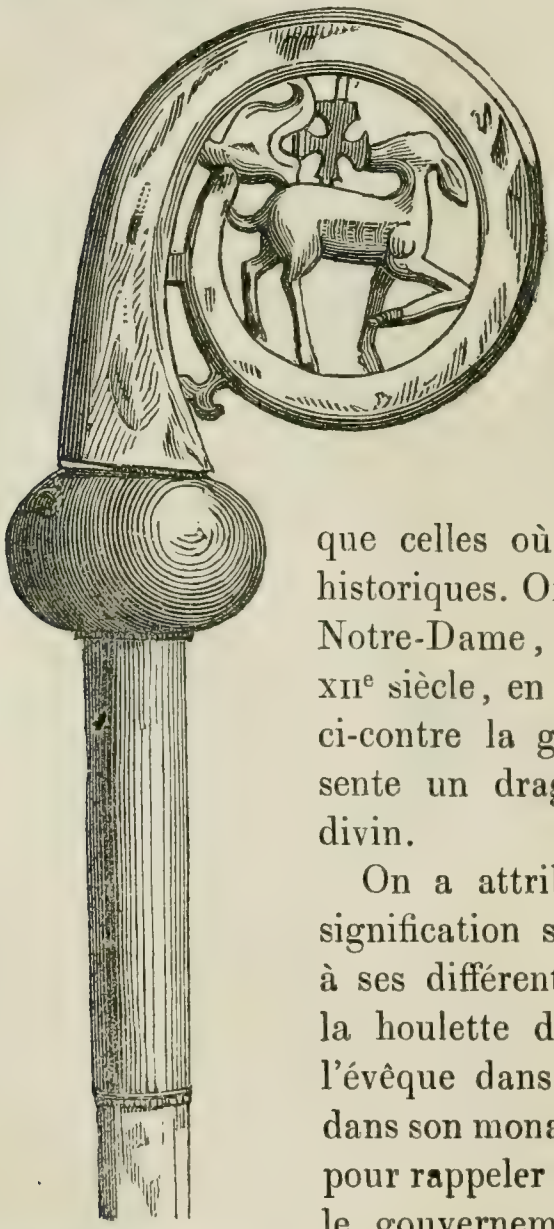


Crosses du IXe et du Xe siècle.

Les crosses à volutes antérieures au XIe siècle sont très rares. Nous ne connaissons leur forme que par les bas-reliefs et les miniatures où sont représentés des évêques. Les crosses du IXe et du Xe siècle étaient très courtes, et leur volute ne présentait qu'une légère courbure. En voici deux : la première est tirée d'une peinture murale de Saint-Clément, à Rome (IXe siècle), et l'autre, d'une miniature du Xe siècle.

On conserve, à la cathédrale de Bruges, le bâton pastoral de saint Malo, évêque d'Aleth au VIe siècle; il est composé de morceaux d'ivoire, réunis par douze bandes en cuivre doré. La volute en bois qui le termine est moderne.

Au XIe siècle, les crosses s'allongent et leur volute s'enroule davantage ; l'on voit aussi, vers la même époque, les crosses en métal orné de pierreries, d'émaux et de filigranes, devenir très communes.



Crosse de Jacques de Vitry chez les Sœurs-de-N.-D. à Namur.

La volute de la plupart des crosses du XIe et du XIIe siècle se termine par une tête de serpent ou de dragon, empalée par une croix ou en lutte avec l'Agneau divin armé du signe de la rédemption. Les volutes finissant en fleuron sont rares à cette époque, de même que celles où sont figurées des scènes historiques. On voit, chez les Sœurs-de-Notre-Dame, à Namur, une crosse du XIIe siècle, en ivoire. Nous en donnons ci-contre la gravure. La volute représente un dragon attaquant l'Agneau divin.

On a attribué, de tout temps, une signification symbolique à la crosse et à ses différentes parties. La crosse est la houlette du pasteur spirituel : de l'évêque dans son diocèse et de l'abbé dans son monastère. Sa hampe est droite pour rappeler au prélat la rectitude dans le gouvernement; sa pointe en métal est l'emblème de la juste sévérité avec laquelle il doit reprimander les rebelles; et sa volute recourbée symbolise la bonté qui attire les âmes vers le bien par les consolations. Voilà le symbolisme de la

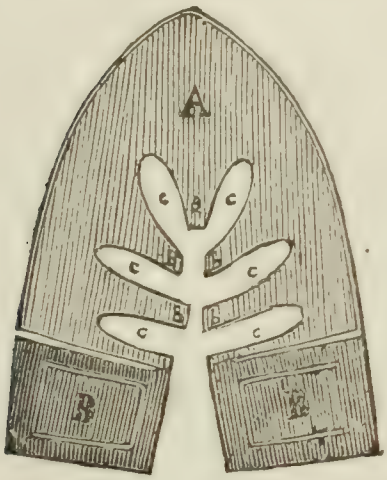
crosse tel que nous l'expose Hugues de Saint-Victor, écrivain du commencement du XIIe siècle. Guillaume Durand a exprimé la même idée dans les vers suivants, où il s'adresse au prélat portant la crosse :

Collige, sustenta, stimula : vaga, morbida, lenta ;
Attrahe per primum, media rege, punge per imum ;

c'est-à dire : Rassemblez ceux qui errent, soutenez les infirmes et stimulez les paresseux; attirez par le sommet, gouvernez par la hampe, et aiguillonnez avec la pointe inférieure. Cette signification symbolique se trouve parfois inscrite sur la crosse elle-même. On lit sur celle de saint Saturnin, qui est conservée à Toulouse :

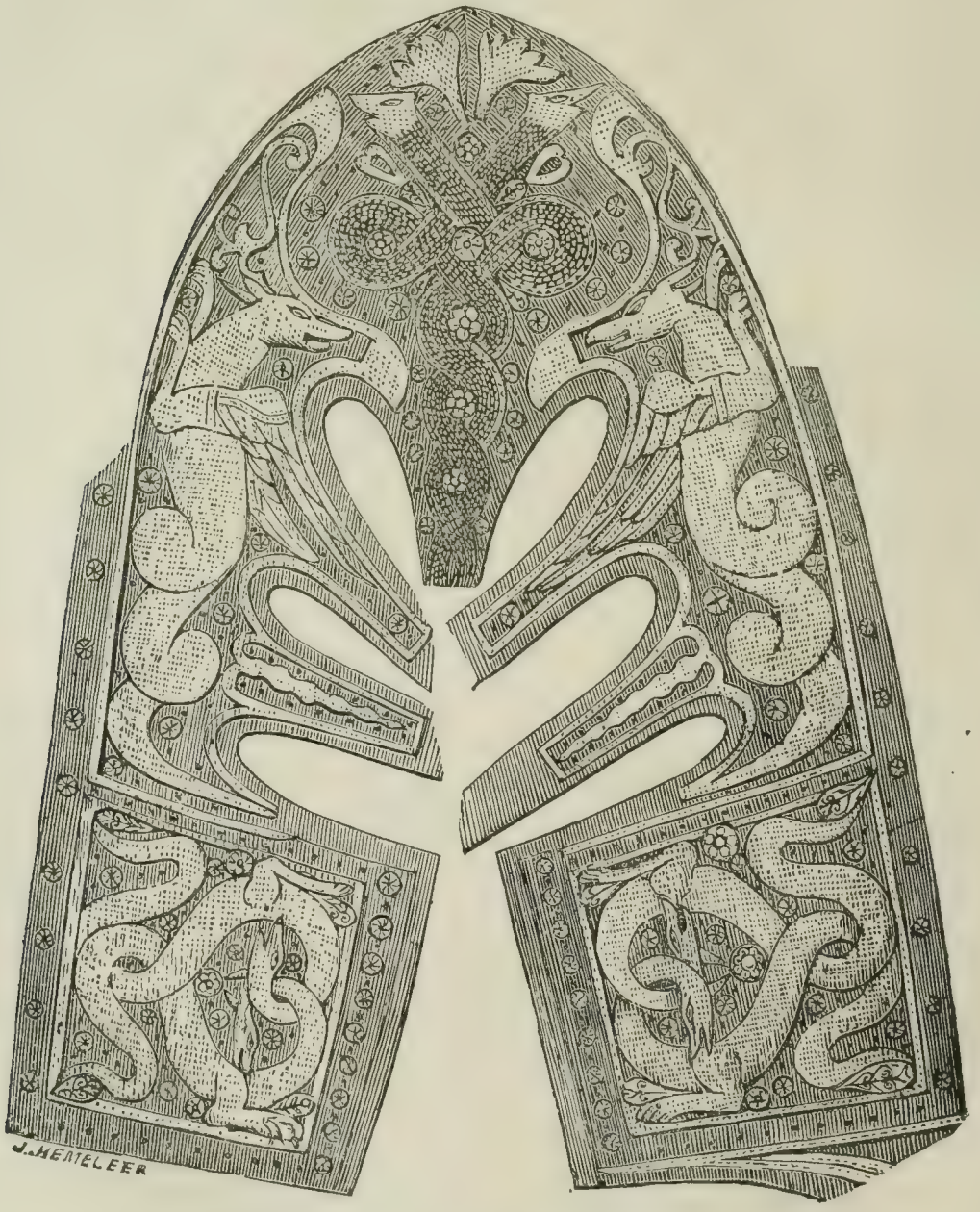
Curva trahit mites, pars pungit acuta rebelles ;
Curva trahit quos recta regit, pars ultima pungit.

16. **Chaussures liturgiques.** Ces chaussures ont été, depuis les premiers siècles, un des principaux insignes des évêques et des abbés. Elles portaient le nom de sandales, *sandalia*, et avaient des formes presque toujours identiques. Elles se composaient d'une semelle en cuir ordinaire, d'une empeigne A et de deux quartiers B. L'empeigne était en cuir et découpée très profondément de manière à former une languette *a*, *lingua*, et quatre appendices *b*, *ligulae*, en forme d'oreilles, à travers lesquels on faisait passer les cordons. Les six échancrures *c*, formées par ces oreilles, ont fait donner à l'empeigne le nom de *cuir fenestré*, *corium fenestratum*, parce qu'elles affectent la forme de baies de fenêtre. L'empeigne et les quartiers étaient percés d'un grand nombre de petits trous. Ces trous ainsi que les échancrures de l'empeigne avaient une signification symbolique, comme nous l'apprennent le pape Innocent III (1198-1216) et Guillaume Durand. « Les sandales, disent-ils, sont garnies, par dessous, d'une semelle entière, et, par dessus, recouvertes d'un morceau de cuir échancré ou fenestré, parce que les



Empeigne et quartiers.

pieds des prédicateurs doivent être garantis par dessous, afin de ne pas être souillés par les choses terrestres, selon cette parole du Seigneur : *Secouez la poussière de vos pieds*, et ils sont découverts par dessus afin que la connaissance des mystères du ciel leur soit révélée, selon cette parole du prophète : *Enlève le voile qui est sur mes yeux, et je considérerai les merveilles de ta loi.* Ensuite, comme en certaines parties les sandales ont des ouvertures, et en d'autres en sont privées, cela marque que la prédication de l'Évangile ne doit être ni faite ni cachée à tous. »



Empeigne et quartier d'une chaussure liturgique du XIIe siècle, trouvée à Stavelot.

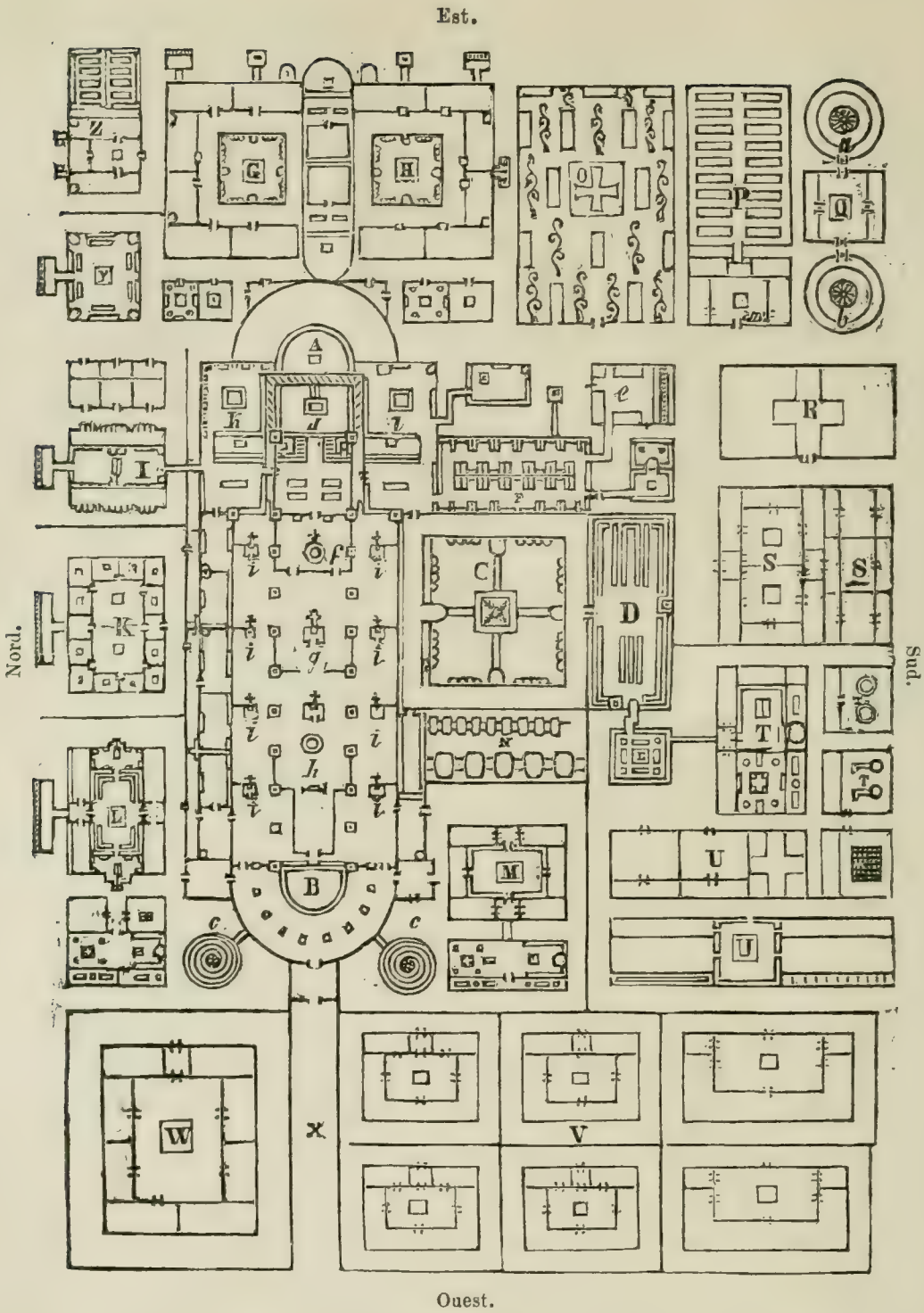
L'empeigne et les quartiers étaient ordinairement couverts de broderies en soie ou en or, et même souvent de cabochons et de pierres précieuses.

Les chaussures liturgiques découvertes à Stavelot, dont nous donnons la gravure à la page précédente, répondent complètement aux données que nous venons d'exposer. Elles datent du XIIe siècle, et se distinguent par une ornementation riche et du meilleur goût.

§ 10. — ABBAYES, MONASTÈRES ET CLOÎTRES DES CHAPITRES.

Les ordres religieux se développèrent d'une manière prodigieuse pendant la période romane. Depuis son origine, au VIe siècle, jusqu'au concile de Constance en 1005, l'ordre de Saint-Benoît avait, à lui seul, fondé plus de quinze mille abbayes et monastères, presque tous situés dans l'Europe occidentale. Ces progrès rapides contribuèrent puissamment à la formation de l'architecture monastique.

Dès le VIIIe siècle, on vit s'élever des établissements religieux, composés de nombreuses constructions, bâties et disposées avec art; on y trouvait des églises, des édifices pour le logement et les exercices des moines, des infirmeries, des écoles, des bibliothèques, des quartiers pour les étrangers, des granges, des jardins, des bâtiments destinés aux approvisionnements, enfin des habitations et des ateliers pour les corporations d'ouvriers que les abbayes avaient toujours à leur service (voyez ci-dessus p. 290). Tous ces anciens monastères ont été détruits ou complètement modifiés dans la suite des siècles. Mais nous connaissons leur disposition par le plan de l'abbaye de Saint-Gall, en Suisse, exécuté vers l'année 820. C'est un projet à l'état d'esquisse envoyé à l'abbé Gozbert, probablement par Éginhard, qui, après avoir dirigé les constructions de la cour sous Charlemagne, embrassa lui-même la vie religieuse. Quel que soit son auteur, ce plan présente le plus grand intérêt parce qu'il nous fournit des détails complets sur les grandes abbayes du IXe siècle. Voici une réduction du dessin, conservé jusqu'aujourd'hui dans les archives du monastère supprimé :



Plan de l'abbaye de Saint-Gall, en Suisse, dessiné vers 820.

L'église, qui occupe la plus grande place dans le plan, a deux absides opposées, une A à l'orient, et l'autre B à l'occident; on y voit le maître-autel dédié à la sainte Vierge et à saint Gall en *d*, l'ambon pour la lecture de l'Evangile en *f*, l'autel du Saint-Sauveur et de la Sainte-Croix en *g*, les fonts baptismaux et l'autel de Saint-Jean-Baptiste en *h*, enfin divers autels en *i*. C indique le cloître, à l'est duquel on

voit, en F, au rez-de-chaussée le chauffoir, et à l'étage le dortoir, au sud le réfectoire D et la cuisine E, à l'ouest le cellier N avec salle au-dessus pour la conservation des provisions de bouche. G est l'infirmerie ; H, le quartier des novices ; *k*, une salle pour les copistes avec bibliothèque au-dessus ; *l*, la sacristie ; I, le quartier de l'abbé ; K, l'école avec ses dépendances ; L, le logement des hôtes de distinction avec écurie ; M, le quartier des étrangers ordinaires et des pauvres ; O, le verger avec l'indication de la place de tous les arbres fruitiers ; P, le jardin légumier où chaque plate-bande porte le nom du légume auquel elle est destinée ; *m*, la maison du jardinier ; Q, les poulaillers et les logements du chef de la basse-cour, avec un parc *a* pour les canards et un parc *b* pour les poules ; Y, la pharmacie et l'établissement pour l'opération de la phlébotomie ; Z, le logement du médecin et un jardin pour des plantes médicinales ; R, une grange et le fruitier ; S, les logements des corporations d'ouvriers ; T, la brasserie, la boulangerie et un moulin à bras ; U, des écuries, des magasins pour les grains et les fours à torréfier les fruits ; V, des étables et des logements pour les palefreniers, les bergers et les porchers ; X, l'entrée de l'église ouverte au public ; W, probablement la grange. Le plan est accompagné de légendes minutieuses ; il ne donne pas seulement la destination, mais aussi la distribution intérieure de chaque édifice ; il en indique les différentes places avec l'usage auquel elles doivent servir, l'emplacement des foyers, les dépendances et mille autres petits détails intéressants. Dans le dortoir et le réfectoire, par exemple, il marque la disposition des lits et des tables, et dans le cellier il détermine la place des petits et des grands tonneaux, *minores* et *majores tunnae*.

Les dispositions principales du plan de Saint-Gall se rencontrent dans presque toutes les abbayes élevées depuis le IXe jusqu'au XVIe siècle.

Les églises et les autres édifices qui composaient les abbayes romanes étaient construits dans le style du siècle et du pays où on les élevait. Peu de ces anciens monastères ont conservé leur aspect primitif ; la plupart ont été rebâtis ou modifiés dans la suite des siècles.

Primitivement les chanoines des cathédrales et des collégiales vivaient aussi en communauté. Les cloîtres des simples collégiales étaient ordinairement, comme ceux des abbayes, adossés au bas côté méridional de l'église, parce que, dans nos contrées, l'exposition au soleil de midi est de loin la plus agréable et la plus avantageuse pour la santé. Mais, auprès des cathédrales, le côté sud était, pour la même raison, occupé par les palais épiscopaux, et les chanoines se voyaient obligés de choisir le côté nord de l'église pour y bâtir leur cloître. La cathédrale de Tournai avait autrefois un cloître adossé au bas côté septentrional de l'église. Toutefois, la règle que nous venons de poser n'est pas absolue ; il y a plusieurs exemples de cloîtres, tant d'abbayes que de chapitres, occupant d'autres emplacements. Ces exceptions à la règle générale tiennent à différentes causes, telles que la présence de rues ou de constructions qu'il était impossible de supprimer, et, dans les pays montagneux, les accidents du terrain environnant l'église. A l'ancienne abbaye de Saint-Bavon, à Gand, et à l'église de Sainte-Gertrude, à Nivelles, le cloître est adossé au bas côté septentrional de l'église, tandis qu'à Tongres il se trouve au chevet du chœur.

Les cloîtres des églises monastiques, cathédrales et collégiales, se composaient habituellement d'une cour carrée ou rectangulaire, appelée *préau*, et entourée de galeries couvertes, qui servaient de promenoirs aux religieux et aux chanoines. Ces galeries, ouvertes du côté du préau, en étaient néanmoins séparées par un bahut ou appui presque continu, sur lequel venaient poser les colonnettes portant les archivoltes des arcades ajourées. Les cloîtres les plus anciens n'avaient souvent aucune espèce d'ornementation : leurs galeries étaient couvertes d'un simple appentis en bois dont la charpente restait visible à l'intérieur. Dès la fin du xe siècle, ces appentis furent remplacés par des voûtes en berceau ou en arête, au-dessus desquelles on construisit même parfois un étage.

Dans la plupart des cloîtres romans du XIIe siècle, les retombées des archivoltes sont portées par des colonnettes doublées, couronnées d'un seul tailloir. Quelquefois aussi,

comme aux cloîtres de Tongres et de Nivelles (les seuls de l'époque romane qui existent encore en Belgique), des colonnettes isolées alternent avec des colonnettes doublées (voyez la gravure de la page 336). Les galeries de ces cloîtres étaient souvent décorées de peintures et de sculptures. Un des plus beaux et des plus riches cloîtres du XIIe siècle est, sans contredit, celui de Saint-Trophime, à Arles. En Italie et en Espagne, on trouve aussi des cloîtres romans du XIIe siècle ornés avec une grande recherche. Dans les contrées méridionales, les colonnettes qui séparent le préau des galeries sont plus hautes que dans les pays du nord; elles sont en marbres rares et précieux, et ont leurs fûts contournés en spirale ou décorés des sculptures les plus variées. Les cloîtres de Saint-Jean-de-Latran et de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome, sont des modèles du genre.

Le cloître des cathédrales et des collégiales était, comme celui des abbayes, entouré des bâtiments indispensables pour la vie commune des chanoines. Sous ses galeries s'ouvraient les portes du réfectoire, du dortoir, de l'école, de la salle capitulaire et d'autres locaux affectés au service de la communauté. Plus tard, lorsque la vie commune fut abandonnée par les chapitres, les habitations privées des chanoines prirent, autour des galeries, la place de ces différents édifices.

ARTICLE IV.

ICONOGRAPHIE DES PÉRIODES LATINO-BYZANTINE & ROMANE.

L'iconographie est la *science des images;* elle s'occupe de toutes les représentations figurées dues à la sculpture, la gravure, l'incrustation, la peinture ou le dessin.

Pendant tout le moyen âge, on prodigua les représentations figurées, non-seulement à l'extérieur et à l'intérieur des églises, mais aussi sur les objets destinés au culte. L'ornementation des anciennes basiliques était comme un vaste livre ouvert à tous les fidèles, aux savants comme aux ignorants. « Ce livre, dit l'abbé Crosnier, présentait à tous des notions claires et précises sur les vérités qu'ils devaient

croire, sur les devoirs qu'ils avaient à remplir et sur les récompenses qui leur étaient promises. Quoique le temps et les révolutions aient déchiré des pages bien précieuses de ce livre, il en reste encore assez pour que nous puissions, à notre tour, en faire l'objet de nos méditations. Nous y rencontrons tout ce qui peut nous intéresser le plus : notre origine, la nature de notre âme, notre fin, les moyens de parvenir à cette fin, les sacrifices que l'Homme-Dieu s'est imposés pour nous y conduire, l'établissement de son Église, les nombreux héros qu'elle a enfantés, la lutte du mal contre le bien, les champions des deux armées, les vertus et les vices, enfin le terme de cette lutte, quand le Souverain Juge, qui déjà comme Rédempteur est venu porter les premiers coups au génie du mal, viendra de nouveau à la fin des siècles anéantir son empire. » *Iconographie chrétienne*, p. 5.

» Les peintures, dit saint Grégoire le Grand, produisent sur les illettrés le même effet que l'écriture sur ceux qui savent lire ; par elles les ignorants apprennent à connaître la voie qu'ils doivent suivre, et ceux qui sont sans instruction y lisent la vérité » *Lettres*, liv. XI, 13.

En parlant des peintures et des sculptures que le moyen âge aimait à prodiguer dans les églises, Didron s'exprime dans les termes suivants : » L'art figuré des cathédrales, qui faisait l'office d'une leçon pour instruire, d'un sermon pour moraliser et d'un exemple pour édifier, représenta par personnages toute la science et tout le dogme chrétien. Aidé par ces objets matériels, par ces statues et ces images, l'esprit débile pouvait monter jusqu'à la vérité, et l'âme, plongée dans les ténèbres, se relevait dans la lumière que l'art faisait éclater aux yeux :

Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius, hac visa luce, resurgit. » (1).

L'étude de l'iconographie offre un des champs les plus vastes aux investigations de l'archéologue. Il nous serait impossible de le parcourir en entier. Aussi nous contenterons-nous d'en explorer les principales parties.

(1) *Iconographie chrétienne*, p. VII. Les deux vers latins, cités par Didron, sont de Suger, le célèbre abbé de Saint-Denis.

§ 1. — La gloire, le nimbe et l'auréole.

La *gloire* est un ornement figurant un nuage lumineux, que les artistes du moyen âge mettent autour de la tête ou du corps d'un personnage, comme attribut de la sainteté ou de la puissance. Quand cet ornement n'environne que la tête, on lui donne le nom de *nimbe*; lorsqu'il entoure le corps tout entier, il s'appelle *auréole*.

a) Le *nimbe* (mot dérivé du latin *nimbus*, *nuage*) est un ornement circulaire, et quelquefois aussi carré, barlong ou triangulaire, dont on orne la tête des figures représentant les personnes divines, les saints et les hommes revêtus de l'autorité suprême, soit civile soit ecclésiastique. On le place derrière la tête dans une position verticale.

Le nimbe circulaire ou en forme de disque est l'attribut de Dieu, des anges et des saints. Cependant, lorsqu'il environne la tête d'une des personnes divines, le disque est régulièrement marqué d'une croix grecque, dont trois branches seulement sont visibles (1); il prend alors le nom de nimbe *crucifère*. Le nimbe crucifère est l'attribut caractéristique des personnes divines, même lorsqu'on les représente sous des figures symboliques. Ainsi, par exemple, la main, symbole du Père, l'Agneau, symbole du Fils, et la colombe, symbole du saint Esprit, portent toujours le nimbe crucifère.

Main divine, sur une patène de Hildesheim.

Agneau divin, sur un sarcophage, à Rome.

(1) La croix du nimbe crucifère doit être verticale, et non pas inclinée comme la croix dite de Saint-André ×. Beaucoup d'artistes modernes, lorsqu'ils se servent du nimbe, pèchent contre cette règle de l'iconographie.

Pendant la période latine, le nimbe fut souvent attribué aux oiseaux symboliques. Sur plusieurs monuments, par exemple dans les mosaïques les plus anciennes, on voit un phénix perché sur un palmier et ayant la tête ceinte d'un nimbe rayonnant, qu'on pourrait nommer radié ou crénelé ; voyez la gravure de la page 186.

Voyez le Christ avec le nimbe crucifère sur les gravures des pages 193, 203, 318, 385, 389, 412, 415 et 421.

Les branches du nimbe crucifère sont généralement assez larges et souvent dilatées vers les extrémités. On les décore quelquefois de perles, de pierreries ou d'autres ornements variés. Chez les Grecs, chacun des trois croisillons visibles porte une lettre. Ces lettres réunies forment les mots ὁ ὤν, c'est-à-dire *l'être* par excellence. Dans le *Guide de la peinture* (voyez ci-dessus, p. 262) on lit : « Sur la croix qui divise les nimbes des trois personnes, du Père, du Fils et du saint Esprit, écrivez les lettres ὁ ὤν. C'est par ces mots que Dieu s'est révélé à Moïse dans le buisson ardent : Ἐγώ εἰμι ὁ ὤν, *Je suis celui qui est*. Disposez ces lettres de manière que l'*omicron* soit sur la partie droite du nimbe, l'*oméga* sur la partie supérieure, et le *nu* sur la partie gauche ». Les Latins ont quelquefois imité cet usage, mais, au lieu des mots ὁ ὤν, ils ont inscrit les lettres composant le mot REX, *roi*, sur chaque branche visible de la croix. Voyez la gravure de l'ivoire de Genoels-Elderen, ci-dessus p. 245.

Le nimbe circulaire dépourvu de croix est l'attribut des anges et des saints du nouveau Testament. Les saints de l'ancien Testament sont décorés du nimbe en Orient, mais ne le reçoivent pas en Occident. Souvent les personnifications des vertus, des provinces et des villes portent aussi le nimbe.

On donne parfois le nimbe aux papes, aux empereurs et aux rois, parce qu'ils sont revêtus d'une autorité suprême. En Orient, le nimbe était accordé à toute personne exerçant un pouvoir ; le démon lui-même le porte. Cet usage byzantin a été suivi par quelques artistes occidentaux, de même que celui de donner le nimbe à Judas.

Des cercles concentriques partagent quelquefois le nimbe circulaire en plusieurs zones. Dans ce cas le disque central

constitue le nimbe proprement dit, et les zones n'en sont que le prolongement et le rayonnement. Dans ces zones, qui sont au nombre d'une, de deux et de trois, on figure des perles, des pierreries et des cabochons, ou l'on y inscrit le nom du personnage, comme cela s'est pratiqué principalement dans les vitraux peints du XIIe et du XIIIe siècle. Les Grecs se contentent souvent d'y placer un monogramme ou les initiales du nom.

On décorait du nimbe carré ou rectangulaire les personnages vivants dépositaires de l'autorité suprême, tels que les papes et les empereurs. Dans une mosaïque du triclinium de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, bâti au IXe siècle par le pape Léon III, on voit ce pontife ainsi que Charlemagne, son contemporain, ornés tous deux du nimbe carré.

Mosaïque du IXe siècle, au triclinium de Saint-Jean-de-Latran, à Rome.

Saint Pierre, assis et ayant la tête ceinte du nimbe cir-

culaire, présente un pallium à Léon III, et un étendard à Charlemagne.

Le nimbe carré ne se rencontre qu'en Italie; il est inconnu en Orient et dans l'Europe occidentale. La présence du nimbe carré dans une peinture ou une sculpture fournit toujours des données précises sur l'âge de ces monuments. C'est par le nimbe carré porté par certains personnages qu'on est parvenu à déterminer d'une manière exacte l'âge des fresques découvertes, il y a quelques années, dans la basilique souterraine de Saint-Clément, à Rome.

La couronne que l'on donne aux images sculptées du Sauveur en croix ou de la sainte Vierge portant l'Enfant remplace souvent le nimbe. Voyez les gravures des pages 432 et 483.

Origine du nimbe. Les païens faisaient déjà usage du nimbe; ils en décoraient leurs dieux et leurs empereurs. Trajan le porte dans un bas-relief de l'arc de triomphe de Constantin, et Antonin le Pieux sur une de ses monnaies. Mais à quelle époque remonte l'introduction du nimbe dans l'iconographie chrétienne? Le nimbe ne paraît pas avoir été employé par les chrétiens avant la conversion de Constantin. On ne connaît jusqu'ici aucun monument authentique des trois premiers siècles qui nous montre le Christ ou des saints ornés du nimbe. Les plus anciens monuments, de date certaine, où nous trouvons cet ornement employé comme signe iconographique, sont les mosaïques de Rome et de Ravenne. Or il résulte de la comparaison de ces monuments entre eux que les images du Sauveur furent nimbées les premières, en second lieu celle des anges, ensuite celles des évangélistes et de leurs symboles, et enfin celles des saints et des puissants de la terre. Les images de Notre-Seigneur reçurent le nimbe dès le commencement du IVe siècle; jusqu'au VIe siècle ce nimbe était tantôt simple tantôt crucifère. La sainte Vierge et les anges commencent à être nimbés dès le commencement du Ve siècle, les évangélistes et les apôtres vers le milieu du même siècle, les saints et les personnages revêtus de l'autorité souveraine au commencement du siècle suivant. Cependant cette règle ne doit pas être appliquée

dans toute sa rigueur, puisqu'on rencontre encore, après les époques indiquées, ces images dépourvues du nimbe. Dans la mosaïque de Saint-Cosme-et-Damien, à Rome, qui date de l'année 527 et dont nous avons donné la gravure p. 186, le Christ seul porte le nimbe circulaire mais sans croix.

b) L'*auréole* (mot dérivé du latin *aura*, *vent doux*, *souffle lumineux)* est un encadrement qui enveloppe le corps entier depuis les pieds jusqu'au sommet de la tête; c'est en quelque sorte le nimbe de tout le corps. Comme elle prend ordinairement la forme d'une ellipse (), quelques archéologues lui ont donné le nom de *vessie de poisson*, *vesica piscis*. « Une terminologie qui se respecte, dit très justement Didron, doit repousser, pour sa grossièreté, une pareille expression; elle a été inventée par les antiquaires anglais qui en abusent. Du reste, cette dénomination est fausse, car très souvent l'auréole n'a pas la forme d'une vessie. On l'a aussi appelée *ovale divin* ou *amande mystique;* le mot de mystique préjuge, avant tout examen, une intention symbolique, dont on peut fort raisonnablement douter. D'ailleurs elle n'est souvent ni un ovale ni une amande. » *Iconographie chrétienne*, p. 86. On trouve, en effet, des auréoles rondes, ondulées et en forme de quatre-feuilles.

Les artistes du moyen âge donnent l'auréole aux trois personnes divines et à la sainte Vierge. On en orne aussi l'âme des saints, et surtout celle du pauvre Lazare, qui sont figurées par un petit corps humain entièrement nu. L'âme est ainsi en quelque sorte déifiée au moment où elle retourne dans le sein du Créateur. Chose remarquable, les saints, quelque vénérés qu'ils soient, ne sont jamais entourés de l'auréole.

L'auréole est ordinairement réservée à Dieu le Père et à Dieu le Fils. Avant le XIVe siècle, on la donne rarement au saint Esprit, à moins qu'il ne soit accompagné des deux autres personnes divines.

Lorsque Dieu le Père ou Dieu le Fils sont représentés assis dans l'auréole, leurs pieds posent souvent sur un arc-en-ciel, tandis qu'un deuxième arc-en-ciel leur sert de siége. Voyez, sur la patène reproduite ci-dessus p. 415, le Christ

entouré d'une auréole circulaire et reposant sur deux arcs-en-ciel. Ces arcs-en-ciel sont quelquefois remplacés le premier par un escabeau travaillé à jour (voyez la gravure de la page 318), le second par une espèce de fauteuil (voyez la gravure de la page 457). Dans ces représentations, par exemple dans celle du tympan de Maestricht (ci-dessus, p. 318), l'artiste s'est efforcé de traduire dans son œuvre le texte d'Isaie : *Le ciel est mon trône et la terre mon marche-pied.* Ch. LXVI, 1.

L'auréole semble quelquefois portée par des anges, et son champ est parsemé d'étoiles ou de rayons lumineux. Voyez les gravures des pages 193 et 468.

Il serait assez difficile de déterminer d'une manière précise l'époque à laquelle l'auréole a été introduite dans l'iconographie chrétienne. Elle est plus récente que le nimbe, et tomba en désuétude avant lui.

§ 2. — Représentations de la très sainte Trinité.

Pendant la période romane, la très sainte Trinité fut représentée de plusieurs manières. Voici les trois principales.

1° Pour inculquer au peuple l'égalité des personnes, on les figura souvent sous la forme de trois personnages humains entièrement semblables. Quelquefois cependant on reconnaît le Fils aux stigmates qu'il porte aux pieds ou aux mains, et le saint Esprit est, comme dans l'exemple ci-contre, représenté sous la forme d'une colombe.

Sainte Trinité tirée du livre d'heures du duc d'Anjou (XIIIe siècle).

Lorsque les personnes divines sont représentées sous la forme humaine, elles ont toujours les pieds nus.

2° On se servit aussi, pour figurer la sainte Trinité, de la représentation du baptême de Notre-Seigneur dans les eaux du Jourdain. Les trois personnes divines se sont manifestées d'une manière sensible

à ce moment solennel de la vie terrestre du Sauveur. Ce sujet est constamment traité de la même manière, comme nous l'avons fait remarquer ci-dessus p. 405. Il n'y a rien à ajouter à ce que nous avons dit en cet endroit, si ce n'est que, dans cette scène, la voix du Père céleste entendue du haut des cieux est quelquefois, surtout avant le xe siècle, désignée par une main symbolique.

3° Depuis la fin de la période romane la sainte Trinité est souvent représentée de la manière suivante : Dieu le Père, assis sur un trône ou sur l'arc-en-ciel, tient des deux mains une croix à laquelle est attaché le Sauveur ; l'Esprit saint, figuré par une colombe, se trouve entre la bouche du Père et la tête du Fils, pour marquer que le saint Esprit procède à la fois du Père et du Fils. Ce type fut conservé pendant toute la durée du moyen âge, et même jusqu'aux XVIe et XVIIe siècles. Cependant, vers la fin du moyen âge, on négligea souvent de symboliser le dogme de la procession du saint Esprit, et on plaça la colombe soit sur un des bras de la croix, soit sur l'épaule du Père. Voici la représentation de la sainte Trinité que l'on trouve sur la patène du calice du frère Hugo, conservée dans le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame, à Namur. Dieu le Père, assis sur un siége roman sans dossier ni accoudoirs, tient une croix en forme de tau, à laquelle est attachée l'image du Sauveur ; la colombe, symbole du saint Esprit, touche d'une aile la bouche du Père et de l'autre celle du Fils.

Nielle au centre de la patène du calice du frère Hugo, au trésor des Sœurs-de-Notre-Dame, à Namur (XIIe-XIIIe siècle).

§ 3. Représentations des trois personnes divines.

a) Dieu le Père. Avant le XIe siècle, on ne donnait jamais la forme humaine à Dieu le Père. On se contentait d'indiquer sa présence par une main sortant des nuages. Cette main symbolique, d'abord sans nimbe, puis avec le nimbe simple ou crucifère, se rencontre assez souvent sur les sarcophages chrétiens et les anciens ivoires.

A partir du XIe siècle, on crut pouvoir donner au Père la forme humaine. Il est facile de reconnaître, dans les premiers essais, une sorte d'indécision : d'abord c'est sa tête seule ou son buste sortant des nuages (voyez la gravure de la page 404); plus tard seulement le Père prend la forme et la figure du Fils, conformément au passage de l'Évangile où le Sauveur dit : *Celui qui me voit voit aussi mon Père qui m'a envoyé*. Au XIIe et au XIIIe siècle, le Père est aussi jeune que le Fils; on ne lui donne pas encore alors cette figure ridée, cette démarche presque décrépite, ces cheveux blancs et cette barbe grise qu'il reçut plus tard. Voyez ci-dessus les gravures des pages 456 et 457.

b) Dieu le Fils. Nous avons fait remarquer, en traitant de l'iconographie des catacombes que, pendant les trois premiers siècles du christianisme, on ne représentait le Sauveur que sous des formes symboliques ou dans des scènes historiques. A partir du IVe siècle, on trouve des images isolées du Sauveur. Jusqu'au Xe siècle, le Christ est presque constamment représenté sous les traits d'un beau jeune homme, de quinze à vingt ans, sans barbe, à figure ronde et douce, tout resplendissant d'une jeunesse divine; rarement il est barbu et âgé de plus de vingt-cinq ans; voyez les gravures des pages 203, 245, 469 et 471. Au XIe et au XIIe siècle, les artistes lui donnent une expression plus sévère; ordinairement il porte la barbe et trahit l'âge de trente à trente-cinq années (voyez les gravures des pages 318 et 385). « La figure du Christ, dit Didron, jeune d'abord, vieillit de siècle en siècle, à mesure que le christianisme gagne lui-même en âge ». *Iconographie*, p. 231.

Le Christ est souvent représenté bénissant de la main

droite, et ayant une taille beaucoup plus élevée que les personnages qui se trouvent à ses côtés. Ces deux particularités ne s'observent pas seulement dans les représentations allégoriques, mais aussi dans les scènes historiques. On voulait de cette manière symboliser que le Sauveur est la source de toute bénédiction et le souverain maître de l'univers.

c) Dieu le saint Esprit. Jusqu'au milieu du xe siècle, il est toujours figuré sous la forme d'une colombe. Au xie et au xiie siècle, on lui donne quelquefois la forme humaine.

§ 4. La croix, le crucifiement et le crucifix, avec leurs accessoires.

L'histoire de la représentation de la croix et du crucifiement peut se résumer de la manière suivante :

La scène du crucifiement ne se rencontre pas sur les monuments chrétiens ou les objets du culte antérieurs à la conversion de Constantin; la croix même n'y paraît que sous une forme dissimulée (voyez ci-dessus, p. 110).

Au ive siècle, la croix fait son apparition dans l'iconographie chrétienne. Dès la conversion de Constantin, on la trouve sur un grand nombre de monuments; mais jusqu'au vie siècle elle ne porte jamais l'image du Christ. Elle est ornée de pierreries ou de feuillages, et souvent entourée d'une couronne ou d'une auréole. C'est plutôt l'instrument du triomphe et de la victoire qui est représenté que l'instrument du supplice.

Au vie siècle, les artistes chrétiens commencent à représenter timidement le Sauveur en croix. Ils se servent de l'Agneau symbolique, qu'ils associent de différentes manières au signe de la rédemption. D'autres fois ils appliquent au centre de la croix, ou aux extrémités des branches, des médaillons renfermant l'image du Sauveur triomphant ou de l'Agneau divin.

Du vie au ixe siècle, l'image du Sauveur apparaît sur la croix, mais avec l'intention manifeste de rappeler uniquement le triomphe du divin Maître, et d'écarter de la scène ce qui peut avoir l'apparence de l'opprobre ou de la souffrance.

Du IXe au XIIe siècle, la pensée de représenter le Christ glorieux et triomphant domine encore dans les représentations du crucifiement, de manière cependant à ne pas exclure entièrement l'idée de la souffrance.

Au XIIIe siècle et pendant les deux siècles suivants, les artistes chrétiens, tout en conservant une minime partie du symbolisme des époques précédentes, s'attachent de plus en plus à rendre les souffrances du divin Crucifié.

Pendant la période de la renaissance, le culte de la forme et de la réalité constitue pour ainsi dire la seule préoccupation de l'artiste, qui, dominé par l'idée d'exprimer une douleur vulgaire ou de représenter un corps mort ou mourant, perd tout sentiment de noble symbolisme.

L'histoire des représentations de la croix et du crucifix comprend donc deux grandes époques : la première, qui s'étend du IVe au XIIe siècle inclusivement, a pour caractère distinctif la représentation glorifiée de l'instrument de la Passion et de la Victime sans tache qui s'y est offerte volontairement; la seconde, qui commence au XIIIe siècle et finit au XIXe, est caractérisée par l'expression des souffrances du divin Sauveur. Nous donnerions volontiers à la première le nom d'*époque de la glorification* ou *du symbolisme*, et à la seconde celui d'*époque de la souffrance* ou *de la réalité*.

L'*époque de la souffrance* correspond à la période ogivale et à celle de la Renaissance; nous en parlerons dans les chapitres suivants. Nous ferons connaître maintenant les caractères de l'*époque de la glorification*.

1. **La croix pendant le IVe et le Ve siècle.** Plusieurs circonstances contribuèrent singulièrement à mettre la croix en honneur dès le commencement du IVe siècle. Les principales furent la vision miraculeuse et la conversion de Constantin, l'édit qui substitua la croix monogrammatique à l'aigle des armées impériales, la découverte de la vraie Croix faite par sainte Hélène, et les honneurs extraordinaires rendus au bois sacré. Au IVe siècle, la croix est fréquemment surmontée d'un monogramme inscrit dans une couronne. Lorsqu'elle n'est pas accompagnée du monogramme (ce qui arrive surtout

à partir du ve siècle), elle est toujours *pattée* (à branches dilatées vers les extrémités), et souvent aussi *gemmée* (ornée de perles), *fleurie* et *feuillée* (ornée de fleurs et de feuillages), ou entourée d'une auréole. On a soin d'écarter de la représentation de la croix toute idée d'opprobre ou d'ignominie; ce n'est pas la croix instrument du supplice, mais la croix glorifiée instrument de la rédemption du genre humain. Ces croix restèrent en usage jusque bien avant dans la période romane. Le trésor de la cathédrale de Tournai possède une très ancienne croix pattée et gemmée, que nous avons reproduite ci-dessus p. 421 ; voyez aussi les gravures des pages 208, 227 et 248.

La croix, de même que le monogramme, tient la place du Sauveur dans les scènes où elle se trouve au milieu des apôtres, ou de douze agneaux ou de douze colombes, leurs symboles.

2. **La croix pendant le VIe siècle.** C'est de la dernière moitié du VIe siècle que datent les premières représentations connues du Sauveur en croix. Mais entre la croix simple et le crucifix on trouve une série de monuments intermédiaires, offrant la croix associée de différentes manières à l'Agneau symbolique. Quelquefois l'Agneau, portant sur la tête une croix simple ou monogrammatique, est posé sur un tertre d'où découlent quatre fleuves, symboles des quatre Évangiles (voyez la gravure de la page 484); d'autres fois il soutient une croix à longue hampe (gravure de la page 451); enfin il est parfois couché devant la croix, rappelant ainsi le sacrifice par lequel la Victime sans tache s'est offerte sur la croix pour le salut du genre humain. La représentation de la croix accompagnée de l'Agneau se rencontre principalement dans les anciennes mosaïques de Rome et de l'Italie.

D'autres croix du VIe siècle portent, à leur centre ou aux extrémités de leurs branches, des médaillons ornés de l'Agneau ou du buste du Sauveur glorieux. Telle est la croix offerte, vers 565, par l'empereur Justin II à la basilique de Saint-Pierre, à Rome, dont nous donnons la gravure à la page suivante.

Face principale de la croix de l'empereur Justin II (vers 565).

Ces croix intermédiaires, menant de la croix sans figures animées à la représentation du crucifiement proprement dit, se rencontrent encore sur quelques monuments du VIIe siècle, alors que déjà on représentait souvent le Christ sur la croix, comme le prouve un décret du concile *in Trullo* ou *Quinisexte*, célébré à Constantinople en 692, ordonnant que désormais, dans la scène du crucifiement, on substituât la réalité à la figure (*can.* 82).

3. **Le crucifiement du VIe au IXe siècle.** Les plus anciens monuments connus qui représentent le Christ étendu sur la croix appartiennent à la dernière moitié du VIe siècle. Ce sont d'abord la miniature du célèbre manuscrit syriaque de Florence, datant de l'année 586, et ensuite plusieurs objets envoyés par saint Grégoire le Grand à la reine Théodelinde et conservés aujourd'hui dans le trésor de Monza. Quelques-uns de ces derniers représentent franchement le Christ en croix, tandis que d'autres, par exemple les fioles en métal dans lesquelles étaient renfermées des huiles recueillies devant les tombes des martyrs, ne font encore qu'associer la figure du Christ à celle de la croix, d'une manière bien plus saisissante cependant que celles dont nous avons parlé précédemment. Sur trois de ces curieux monuments on voit la croix surmontée du buste du Sauveur et placée entre les larrons crucifiés; sur un quatrième se trouve, également entre les deux larrons, la figure en pied de Notre-Seigneur

étendant les bras en croix; mais l'instrument du supplice n'est pas apparent; la croix, qui est absente sur la face principale, a été rejetée, au revers de la fiole, sous un arc de triomphe, et entourée des têtes des apôtres. L'artiste chrétien s'est évidemment efforcé d'écarter de la représentation toute idée d'opprobre ou de souffrance, pour n'exprimer que la victoire remportée et affirmer la glorification de l'instrument de notre salut. A cet effet, il a également modifié la forme de la croix en la rendant pattée, l'ornant de feuilles et la transformant en quelque sorte en arbre de vie.

Les crucifix primitifs n'offrent presque jamais le Christ sculpté en plein-relief. On ne connaît jusqu'ici que deux exemples où l'image du Christ soit traitée de cette manière; ce sont le crucifix de Sirolo et le *Santo Volto* de Lucques. Dans toutes les autres représentations du crucifiement depuis le VIe jusqu'au IXe siècle, la figure du Sauveur est peinte, gravée ou émaillée sur la croix. De plus, ces représentations ont des caractères particuliers et sont régulièrement accompagnées d'accessoires que nous allons faire connaître.

Le Christ est vêtu d'un *colobium* ou tunique, ordinairement sans manches, et descendant jusqu'aux pieds. L'usage de la robe longue règne exclusivement pendant le VIIe siècle et reste *presque* général jusqu'au IXe. A cette époque elle fut remplacée par un voile très large couvrant les reins du Sauveur. « Personne ne verra dans l'antiquité chrétienne, dit Grimouard de Saint-Laurent, lorsqu'elle représentait Notre-Seigneur entièrement vêtu sur la croix, autre chose qu'un sentiment respectueux et un signe iconographique déstiné à le rendre : il est certain, au contraire, que le Sauveur fut dépouillé de ses vêtements avant de subir le dernier supplice, et la seule chose qui pourrait demeurer en question serait de savoir s'il s'assujetit aux ignominies de la nudité complète. Ce n'est pas probable, il n'est pas prouvé même, fait observer le père Cahier, que les suppliciés chez les Romains fussent entièrement nus. » *Ann. arch.*, XXVI, p. 142.

Le Christ a toujours la tête haute ou faiblement inclinée vers la droite et les bras étendus dans une position stricte-

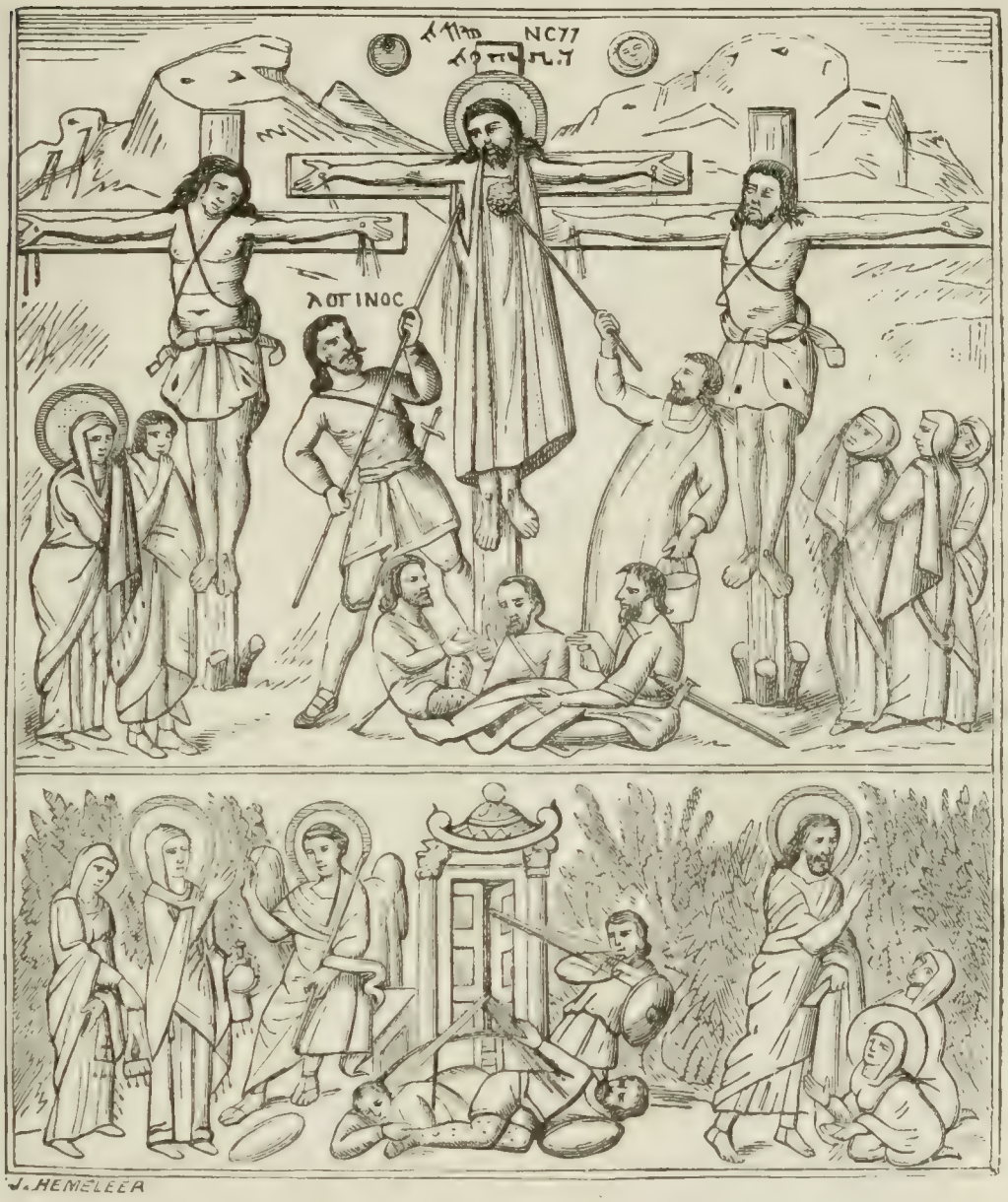
ment horizontale. Les pieds sont attachés séparément à la croix par deux clous et souvent appuyés sur un escabeau ou *suppedaneum*. Quelquefois les clous semblent supprimés avec l'intention manifeste de signifier que le Christ s'est offert volontairement sur la croix pour la rédemption des hommes.

La croix à laquelle est attachée l'image du Sauveur a souvent la forme d'un tau, T, qui, par l'adjonction du support destiné à recevoir le titre, ressemble quelquefois à la croix à quatre branches, bien qu'elle s'en distingue parce que ce support a moins de largeur que les trois branches de la croix. Cette croix en forme de tau et portant l'image du Sauveur est fréquemment placée sur une croix plus grande à quatre branches, gemmée ou pattée, et servant en quelque sorte d'encadrement à la première. Tel est le cas dans la croix-reliquaire trouvée dans la châsse de saint Badilon, reproduite p. 421, et dans une autre du trésor du Vatican, dont voici la gravure.

Croix-reliquaire du trésor du Vatican, à Rome, (VIIe siècle).

Le titre manque très rarement sur les crucifix primitifs; il a souvent la forme d'une tablette terminée par deux queues d'aronde. La plupart des titres portent une inscription; on en trouve cependant aussi quelques-uns sans inscription. Ils sont alors parfois ornés ou même formés de perles et de cabochons. L'inscription consistait presque toujours dans un sigle désignant le Sauveur. Sur le titre de la croix du Vatican et de saint Badilon on trouve un simple X, c'est-à-dire Xpictoc; sur d'autres on voit le sigle ICX, qu'il faut interpréter Ihcoyc Xpictoc. Il en est qui portent Iesvs rex ivdeorvm, ou Hic est ihs nazarenvs ou d'autres formules semblables. IHS ou IHC sont les premières lettres

du nom grec Ihsoys ou Ihcoyc. Lorsque la tablette ne suffit pas pour contenir toute l'inscription, on place souvent celle-ci au-dessus ou au-dessous du titre comme dans la miniature d'un manuscrit de Florence, dont voici la gravure.



Miniature d'un manuscrit syriaque, de l'année 586, conservé à la bibliothèque Laurentienne, à Florence.

Du vi^e au ixe siècle, la scène du crucifiement est souvent accompagnée de personnages et d'accessoires dont la présence est fondée sur la vérité historique, mais qui, comme l'image du Christ lui-même, sont traités d'une manière symbolique. Ce sont la sainte Vierge et saint Jean, le porte-lance

et le porte-éponge, le soleil et la lune, la résurrection du Sauveur, le bon et le mauvais larron, et enfin la robe tirée au sort. Tous ces accessoires, à l'exception des deux derniers, se rencontrent encore souvent dans les crucifiements postérieurs au VIIIe siècle, aussi nous contenterons-nous d'expliquer maintenant, en peu de mots, la présence des larrons et de la robe tirée au sort sur quelques-unes des plus anciennes représentations du Christ en croix, telles que la miniature du manuscrit syriaque de Florence, exécutée en 586, et plusieurs fioles du trésor de Monza (VIe-VIIe siècle), nous réservant de parler des autres accessoires en traitant de la manière de représenter le crucifiement du IXe au XIIe siècle.

Le Sauveur, au moment de sa mort sur la croix, se trouvait entre les deux larrons. Les saints Pères ont toujours considéré le bon larron comme le symbole des hommes qui profitent des grâces que nous a procurées la mort de Jésus-Christ, et le mauvais comme le type des pécheurs endurcis refusant de correspondre au bienfait de la rédemption. C'est pour cette raison qu'on les a représentés, le premier dirigeant les regards vers le Sauveur, et le second détournant la tête afin de ne pas voir le divin Crucifié. A partir du IXe siècle, les larrons ne paraissent plus que rarement aux côtés du Sauveur en croix.

La robe sans couture, tirée au sort, semble avoir été l'emblème de l'unité de l'Église.

Dans les crucifix primitifs on rencontre fréquemment l'image de la sainte Vierge sur le revers de la croix; ou bien aussi, lorsque le crucifiement est reproduit sur la face principale d'un diptyque, on trouve la sainte Vierge sur la seconde. Le plus souvent la sainte Vierge est représentée en orante (croix de saint Badilon, ci-dessus p. 421); plus rarement elle porte l'Enfant Jésus sur les bras, comme sur la croix du trésor du Vatican, reproduite ci-dessus et dont nous donnons le revers p. 481.

4. **Le crucifiement et le crucifix du IXe au XIIe siècle.** Pendant cette époque l'attitude du Christ sur la croix est à peu près la même qu'aux siècles précédents. Il tient la tête

haute ou faiblement penchée sur l'épaule droite. Généralement le corps ne s'affaisse pas, ou ne s'affaisse que très légèrement ; jamais il ne se tord. Les bras conservent une position horizontale ou presque horizontale. Les pieds continuent d'être attachés séparement, et presque toujours ils reposent sur un *suppedaneum;* à partir du XIIe siècle seulement, on trouve des exemples de la superposition des pieds.

Le Christ est rarement vêtu du *colobium* ; il porte presque toujours autour des reins une draperie ample et large, qui couvre le corps depuis les hanches jusqu'aux genoux. Au XIe et au XIIe siècle, cette draperie prend souvent la forme d'un jupon. On la nomme *perizonium*.

Au IXe et au Xe siècle et déjà même au VIIIe siècle, une couronne est quelquefois suspendue au-dessus de la tête du Christ (voyez l'ivoire de Tongres ci-dessous p. 469). Dans les croix d'autel du XIe et du XIIe siècle la couronne est ordinairement placée sur la tête du Christ (voyez la gravure de la page 452). La couronne, posée sur la tête du Christ ou suspendue au-dessus, remplace le nimbe. Elle était destinée à rappeler aux fidèles non pas la couronne d'épines, mais la grandeur et la royauté de la victime qui s'est offerte pour nous sur la croix.

La croix est le plus souvent à quatre branches. Quelquefois le titre n'a pas d'inscription ; d'autres fois, comme sur l'ivoire de Tongres, il manque totalement. Il a régulièrement la forme d'une tablette rectangulaire, sans appendices en forme de queue d'aronde. L'inscription est très variée. Lorsque la tablette du titre manque, l'inscription se place parfois, comme sur l'ivoire de la cathédrale de Tournai (p. 468), dans le champ qui entoure le sommet de la croix.

Avant le XIe siècle, les personnages et les accessoires qui accompagnent la croix sont historiques, c'est-à-dire que leur présence est légitimée par le récit même des Évangelistes. A partir du IXe siècle, on introduit dans la scène du crucifiement des figures allégoriques, telles que l'Église, la Synagogue et les personnifications de la Terre et de l'Océan. Nous parcourrons successivement les principaux types du

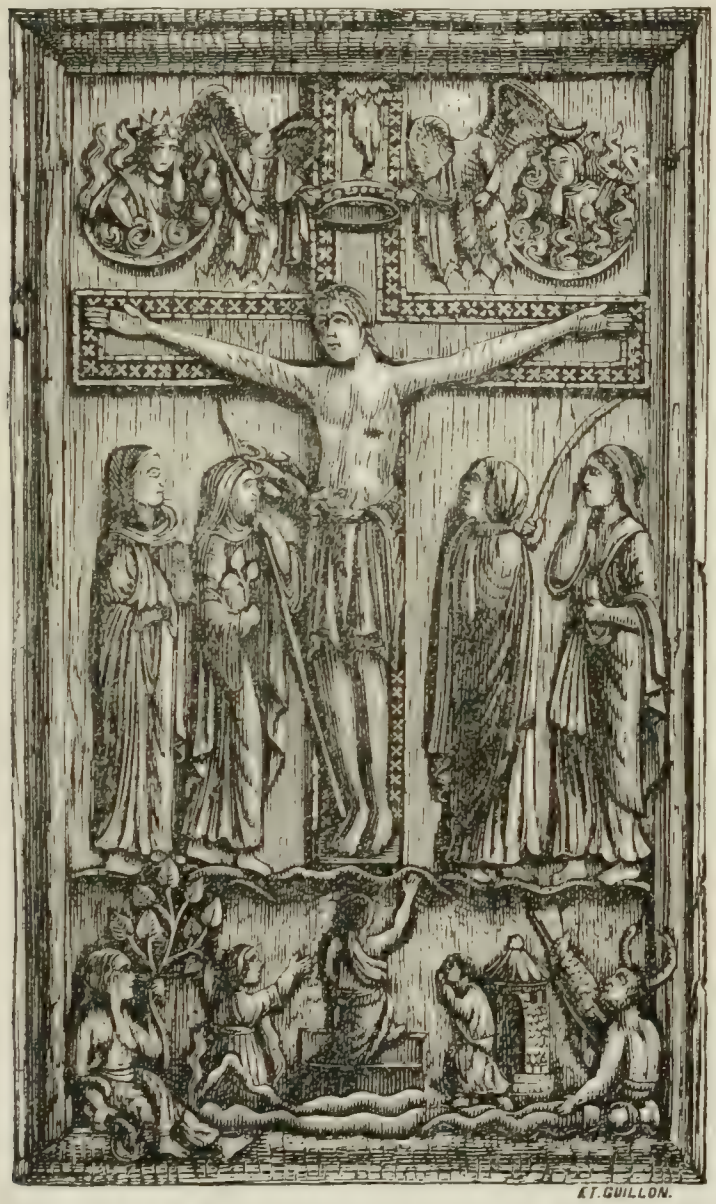
Couverture d'évangéliaire, en ivoire, à la cathédrale de Tournai (IXe siècle).

cycle de ces accessoires, en commençant par les accessoires historiques, parce qu'ils ont été en usage dès le VIe siècle. Trois gravures, représentant des ivoires conservés en Belgique, contribueront à faciliter l'intelligence de nos explications. Une feuille d'un diptyque de la cathédrale de Tournai, datant du IXe siècle, est surtout remarquable par le cachet d'archaïsme que lui donne la présence du Christ glorifié, doublement représenté au-dessus de la croix, d'abord sous la figure humaine, et ensuite sous le symbole de l'Agneau divin. L'artiste du IXe siècle a, comme ses devanciers du VIe et du VIIe, associé l'idée du triomphe et de la glorification à celle de la passion et de la mort.

A. Personnages et accessoires historiques.

a) La sainte Vierge et saint Jean. « Auprès de la croix, dit l'apôtre saint Jean (XIX, 25-27) en parlant des derniers

moments du Sauveur, se tenaient debout la mère de Jésus, et la sœur de sa mère Marie, femme de Cléophas, et Marie Madeleine. Jésus voyant sa mère et, près d'elle, le disciple bien-aimé, dit à sa mère : *Femme, voilà votre fils.* Puis il dit au disciple : *Voilà votre mère.* Et depuis ce moment, le disciple la prit chez lui. » C'est là la scène qu'à partir du VIe siècle les artistes chrétiens ont voulu représenter en plaçant la sainte Vierge et saint Jean auprès de la croix. Marie se tient, sous la croix, à la droite, et l'apôtre à la gauche du Sauveur; ce n'est qu'exceptionnellement qu'on les trouve, comme sur la miniature de Florence, tous les deux du côté droit. Souvent des inscriptions placées à leurs côtés rappellent les paroles du Sauveur : *Femme voilà votre fils*, et *voilà votre mère.* Dans les plus anciens crucifix qui, comme la croix-reliquaire du Vatican (ci-dessus, p. 464), ne sont pas encadrés, la sainte Vierge et saint Jean occupent les extrémités de la traverse horizontale de la croix. Ordinairement ils lèvent les bras vers le Sauveur, ou se voilent la face en



Ivoire de la fin du IXe siècle, à l'église de Notre-Dame, à Tongres.

signe de douleur avec la main nue ou cachée par l'extrémité de leur vêtement. La sainte Vierge a la tête couverte d'un voile et les pieds chaussés, tandis que saint Jean a la tête et les pieds nus, et tient souvent un livre à la main.

Les saintes femmes dont il est question dans le récit de saint Jean sont rarement représentées.

b) Le porte-lance et le porte-éponge. Une pieuse tradition, fortement accréditée pendant tout le moyen âge, affirme que le soldat qui perça le côté du Sauveur était un païen, nommé Longin, qu'il se convertit plus tard et fut honoré comme saint par l'Église. Les écrivains ecclésiastiques considèrent presque tous Longin, représenté à côté de la croix, comme la figure des gentils, tandis que le soldat qui présenta à Jésus-Christ l'éponge imbibée de vinaigre appartenait, selon eux, à la nation juive. « L'art, si l'on doit en croire le Père Cahier, dit la même chose par sa fidélité à faire contraster ces deux personnages, en plaçant à droite du crucifix le soldat armé de la pique, et à gauche l'homme qui élève l'éponge. De sorte que là, où l'Église et la Synagogue ne se voient pas, on peut les tenir pour remplacés exactement par ces deux hommes. » *Mélanges d'archéologie*, II, p. 69.

c) Le soleil et la lune. Dès le VIe siècle, ces astres sont représentés dans la scène du crucifiement ; le soleil se trouve presque constamment à la droite du Christ, et la lune à sa gauche. On les voit sur la miniature de Florence et sur les croix du Vatican et de Monza, ainsi que sur trois des fioles de cette dernière ville. « Généralement, dit Grimouard de saint-Laurent, sur tous ces monuments qui portent le caractère primitif du long *colobium* sans manches, ou plus primitif encore de la figure du Sauveur rapprochée de la croix sans y être attachée, les deux astres sont représentés de la manière la plus simple, au moyen d'une étoile rayonnée pour le soleil, d'un croissant ou d'un disque plein pour la lune. Ils n'offrent qu'une exception. Sur l'une des fioles de Monza, le soleil est représenté par la tête d'un jeune homme couronné, et la lune par celle d'une jeune fille, surmontée d'un croissant, souvenir évident des figures mythologiques d'Apollon et de Diane. » *Annales archéologiques*, XXVI, p. 215. Dans

ces monuments primitifs la présence du soleil et de la lune ne paraît pas avoir eu d'autre signification que celle de rappeler l'obscurcissement du soleil et les ténèbres qui se produisirent subitement à la mort du Sauveur. Au IXe siècle, on ajouta à cette signification étroite et purement historique des significations plus larges et allégoriques ; dès cette

Couverture d'évangéliaire, en ivoire, au musée de Tournai (Xe siècle).

époque, le soleil et la lune ne font pas seulement allusion à l'obscurité qui régna sur la terre au moment de la mort du Christ, mais ils sont placés auprès de la croix pour représenter le firmament assistant et prenant part à la mort et au triomphe de son Créateur. Cela résulte clairement, nous semble-t-il, d'abord du geste que les artistes prêtent souvent aux deux astres, lorsqu'ils les représentent sous la forme humaine ou mythologique, se couvrant la face avec la main en signe de tristesse, ou séchant leurs larmes avec la draperie ou *orarium* qu'ils portent sur le bras (ivoires de Tongres et de la cathédrale de Tournai, pages 469 et 468); ensuite de la présence, sur la plupart des ivoires, des anges et des personnifications de la Terre et de l'Océan; de sorte que toute la nature, céleste et terrestre, est représentée autour de la croix pour manifester la douleur qu'elle éprouva au moment solennel de la mort de son Créateur.

A partir du IXe siècle, les deux astres sont presque toujours personnifiés et représentés par un homme et une femme. La personnification du soleil a régulièrement la tête entourée de rayons, celle de la lune est surmontée d'un croissant (ivoires du trésor de Tongres et de la cathédrale de Tournai, et pierre tombale de Bonn, ci-dessus p. 400). L'une et l'autre portent parfois une torche. Un ivoire publié par les *Mélanges d'archéologie* (II, pl. IV) offre la particularité que le soleil est représenté par le char mythologique d'Apollon traîné par quatre chevaux, et la lune par le char de Diane attelé de quatre bœufs.

Sur l'ivoire du musée de Tournai (gravure de la page 471), le soleil et la lune sont superposés au titre de la croix; le soleil se trouve au-dessus de la lune.

d) Les saintes femmes arrivant au tombeau du Sauveur. « Lorsque le jour du sabbat fut écoulé, dit l'évangéliste saint Marc (XVI, 1), Marie Madeleine, Marie la mère de Jacques le Mineur, et Salomé, achetèrent des parfums pour aller embaumer le corps de Jésus. Et, le premier jour de la semaine, elles arrivèrent de grand matin au sépulcre, lorsque le soleil était déjà levé.... Et étant entrées à l'intérieur du monument (funéraire), elles virent un jeune homme assis du

côté droit, vêtu d'une robe blanche ; et elles en furent fort effrayées. » Depuis le VIe jusqu'au XIIe siècle, on voit souvent, au bas des représentations du crucifiement, l'arrivée des saintes femmes au tombeau du Sauveur. La miniature de Florence et deux des fioles de Monza offrent les premiers exemples connus de cet accessoire. Les artistes chrétiens ont interprété à leur manière le passage de saint Marc que nous avons transcrit plus haut. Les trois femmes portent tantôt des bocaux, tantôt des encensoirs ou des vases d'une autre forme; elles arrivent devant l'ange, assis, non pas à l'intérieur du monument, comme l'indique le récit de l'Évangile, mais bien devant le sépulcre, qui présente la forme d'une église. Assez souvent on a figuré près du tombeau les soldats terrassés ou endormis (miniature de Florence). En reproduisant cette scène au bas de la croix, les artistes voulaient mettre en parallèle les humiliations et la glorification du Sauveur, sa mort sur la croix et sa résurrection glorieuse. » Ce tombeau vide, dit le P. Cahier, où un ange vient terrasser les gardes et rassurer les femmes fidèles, c'est la mort vaincue par Celui qui avait vaincu l'auteur du péché sur le Calvaire, c'est le triomphe après la victoire remportée sur la croix ; c'est le dernier sceau mis à l'acte de notre réconciliation, et, comme la femme avait été l'origine de notre disgrâce, c'est à elle qu'est annoncée la première parole de paix entre la terre et le ciel. C'est donc le complément du grand œuvre de notre rédemption, et la résolution des ignominies de la croix ; puisqu'ici commence cette gloire du Crucifié qui doit désormais faire courber tout genou dans les cieux, sur la terre et aux enfers : les anges descendent pour attester et divulguer sa sortie du tombeau, et la terre s'ébranle, comme pour applaudir à son libérateur, » *Mélanges d'arch.*, II, p. 75.

e) Les morts ressuscitant et sortant de leur tombeau. Sur la plupart des représentations du crucifiement postérieures au VIIIe siècle, on a figuré, au pied de la croix, la résurrection des morts qui, selon le récit de l'Evangile, eut lieu au moment de la mort de Jésus-Christ. Les tombeaux dont sortent les ressuscités affectent la forme de petits édifices, le plus

souvent couronnés d'un toit en forme de coupole (ivoires de Tongres et du musée de Tournai), plus rarement d'un fronton triangulaire et d'un toit à double versant. Rien n'était plus apte que la résurrection des morts pour proclamer la victoire remportée sur la mort par le Sauveur expirant sur la croix.

B. Personnages et accessoires allégoriques.

a) L'Église et la Synagogue. Du IXe au XIIe siècle, les personnifications de l'Église et de la Synagogue se trouvent sur la plupart des représentations du crucifiement. Elles étaient destinées à rappeler aux chrétiens la réprobation du peuple d'Israël et la vocation des gentils à la foi dans l'Église chrétienne. L'Église, presque toujours placée à la droite de la croix, est ordinairement représentée par une femme portant une bannière et recueillant dans un calice le sang qui s'échappe du côté droit du Sauveur. Quelquefois l'un ou l'autre de ces attributs fait défaut : ainsi, par exemple, sur l'ivoire de Tongres l'Église tient dans la gauche une bannière à longue hampe, et dans la droite une espèce de trèfle, emblème de la sainte Trinité, tandis que sur les deux ivoires de Tournai elle ne porte pas de bannière, mais recueille dans un vase le sang de Jésus-Christ. La Synagogue est également personnifiée sous la figure d'une femme, portant généralement une bannière, ou bien aussi, quoique rarement, une palme (ivoire de Tongres). Elle se trouve à la gauche du Sauveur, lui tourne le dos, et semble quelquefois, en s'éloignant, lui lancer un regard d'insulte et de colère (ivoires de Tongres et du musée de Tournai). On représenta de cette manière l'Église et la Synagogue jusqu'au milieu du XIIe siècle. « Plus tard, dit le Père Cahier, on enjolive, on charge même les personnifications de l'ancienne loi et de la nouvelle : ce sont deux reines, dont l'une commence son triomphe et devient l'épouse du Fils de Dieu, tandis que l'autre, répudiée, perd ou laisse échapper tous les attributs qui avaient accompagné sa gloire. Vers le XIIIe siècle surtout, une verve amère s'attache volontiers à la peinture de l'infortunée Synagogue : non content de la montrer dévoilée par le Fils de Dieu, qui transporte ses faveurs à l'Église, ou s'évanouissant dans les

bras d'Aaron, tandis que saint Pierre couronne sa rivale, on lui bande les yeux ou même on la fait aveugler par Satan; on brise dans sa main la bannière de l'autorité, ou bien on traîne cet étendard dans la poussière en signe de dégradation, etc. etc. Quant à l'Église, habituellement couronnée, elle porte tantôt le calice, tantôt une croix, tantôt un petit modèle d'église, et presque toujours le nimbe de la sainteté environne sa tête. » *Mélanges d'archéologie*, II, p. 51. Dans le triptyque de Floreffe (ci-dessus, p. 420) l'Église a la tête ceinte d'une couronne; on remarquera aussi que, contrairement à la règle générale, les deux personnifications se trouvent au-dessus des branches de la croix. Il existe des croix d'autel de la fin de la période romane qui portent, en émail, aux deux extrémités de la traverse horizontale les personnifications de l'Église et de la Synagogue. Sur une croix de la fin du XIIe siècle, conservée à l'église de Scheldewindeke, l'Église, couronnée, montre de la main droite un calice et une patène qu'elle tient dans la gauche; la Synagogue, perdant sa couronne, détourne la tête, elle porte un vase dans la main gauche, et dans la droite une bannière à hampe brisée.

Sur l'ivoire de la cathédrale de Tournai on voit, du côté droit du Christ, l'Église, SCA ECLESIA, recueillant dans un calice le sang précieux qui s'échappe du côté percé par la lance, et à la gauche, à la place qu'occupe ordinairement la Synagogue, une femme personnifiant la ville de Jérusalem, HIERUSALEM, étendant dédaigneusement les bras vers la croix.

b) L'Océan et la Terre. Sur les ivoires et les miniatures des manuscrits les artistes romans placent presque constamment, au pied de la croix ou au bas de toute la composition, les personnifications de l'Océan et de la Terre empruntées à la mythologie. Contrairement à ce que nous observons dans l'ivoire de Tongres, l'Océan est presque toujours placé à la droite du Sauveur, et la Terre à sa gauche (ivoire du musée de Tournai). L'Océan est représenté par un homme barbu, assis sur un monstre marin ou épanchant une urne; il tient en main une rame, un poisson

(ivoire de Tongres), une corne d'abondance ou le trident de Neptune, et porte des cornes en forme de serpents, ou quelquefois aussi des ailerons. En face de l'Océan, se trouve la Terre sous la figure d'une femme, à demi nue, portant et, quelquefois même, allaitant des enfants ou des serpents ; près d'elle, ou dans une de ses mains, on voit une corne d'abondance. Sur l'ivoire de Tongres cette corne est remplacée par une branche d'arbre.

On plaçait près de la croix les personnifications de l'Océan et de la Terre, d'abord, comme nous l'avons déjà dit ci-dessus p. 472, pour exprimer la douleur qu'éprouva la nature à la mort de son Créateur, et ensuite pour indiquer que l'univers entier a participé à la rédemption opérée par la mort du Sauveur.

c) La main divine et la colombe. On trouve souvent au sommet de la croix une main, avec ou sans nimbe crucifère, paraissant sortir des nuages et portant parfois une couronne. Cette main est le symbole de Dieu le Père, de même que la colombe, qu'on voit sur quelques croix, est celui du saint Esprit. La main et la colombe ne se rencontrent pas, dans la scène du crucifiement, avant le commencement du IXe siècle.

d) Les anges. Au-dessus de la traverse horizontale de la croix, près du soleil et de la lune, on voit souvent deux, trois ou quatre anges, dans l'attitude de l'adoration. Quelquefois, comme sur l'ivoire de Tongres, ils tiennent une couronne suspendue au-dessus de la tête du Sauveur. Dans les monuments où on les trouve d'abord (monuments qui datent du IXe siècle), ils sont souvent au nombre de deux, et désignés par leurs noms : saint Michel et saint Gabriel. Ces anges symbolisent la nature céleste assistant à la mort du Sauveur.

e) Les Évangélistes. Pendant les VIe, VIIe et VIIIe siècles, on n'a jamais figuré les évangélistes sur la face principale des crucifix, mais on les a placés quelquefois, en personne ou en symbole, aux quatre extrémités du revers, lorsque celui-ci porte au centre l'image de la sainte Vierge (gravure de la page 481). La raison pour laquelle on ne les voit pas à cette époque dans les scènes du crucifiement, c'est que

celles-ci n'admettaient encore alors que des accessoires purement historiques. Après le VIIIe siècle, lorsque les allégories et les symboles furent introduits dans l'iconographie de la croix, on voit apparaître les évangélistes. Ils se trouvent soit au-dessus de la traverse horizontale de la croix, avec les anges et les astres, soit aux quatre angles de la bordure qui forme l'encadrement de la scène principale. On les rencontre aussi, du IXe au XIIe siècle, sur la face principale des crucifix, aux extrémités des branches.

f) Le serpent. A partir du IXe siècle, on voit souvent un serpent s'enroulant autour du pied de la croix (ivoire du musée de Tournai). Ce symbole fait évidemment allusion au texte de la Genèse, ch. III, v. 14 et 15, où il est raconté que le Seigneur, maudissant le serpent après la chûte du premier homme, lui adressa la menace suivante : « J'établirai une inimitié entre toi et la femme, et entre ta progéniture et la sienne; elle te brisera la tête, et tu menaceras son talon. »

g) Le calice. On trouve des crucifix où le *suppedaneum* est remplacé par un calice. « Il est probable, dit Didron, que ce calice est le *graal* si célèbre dans nos romans du moyen âge. Le graal, dit-on, avait servi à la Cène; c'est dans ce vase que Jésus aurait changé le vin en son sang. Ensuite Nicodème, le juif converti, ou plutôt Joseph d'Arimathie recueillit dans ce divin calice le sang qui coula des plaies du Sauveur. Puis, par la suite des événements, le mystérieux graal passa en France, où il devint le sujet de nombreuses et de très longues épopées. » *Iconographie*, p. 253.

h) La personnification de Rome est parfois placée au pied de la croix entre l'Océan et la Terre, sans doute pour symboliser la vocation à la foi des peuples de l'Occident, dont Rome était la maîtresse souveraine. La Ville éternelle est représentée sous la forme d'une femme assise, portant, pour signifier sa puissance, une bannière et une boule, ou bien, quelquefois aussi, privée de tout attribut.

Le crucifiement, tel qu'il est représenté, depuis le IXe jusqu'au XIIe siècle, avec ses accessoires historiques et allégoriques, nous semble pouvoir s'interpréter : la nature angélique, céleste et terrestre assistant au sacrifice sublime de

l'Homme-Dieu sur la croix et en recueillant les effets salutaires ; la Synagogue réprouvée, l'Église formée, la tête du serpent infernal écrasée, le genre humain réparé et recevant le gage de la résurrection de la chair.

5. **Les crucifix d'autel ou de procession des XIe et XIIe siècles.** Il reste un grand nombre de croix d'autel des deux derniers siècles de la période romane. La plupart portent l'image du Christ et présentent les caractères suivants :

1° Presque toutes les images du Christ sont en cuivre rouge, et ont des yeux en verre bleu.

2° Le *perizonium*, ou draperie qui couvre le corps du Christ depuis les hanches jusqu'aux genoux, prend souvent la forme d'un jupon, et ses bords sont ornés de perles ou de cabochons (1). On appliquait aussi, plus rarement cependant, des ornements et des cabochons sur la draperie elle-même. Les christs du XIe et du XIIe siècle, vêtus d'une longue tunique à manches ou d'un *perizonium* en forme de jupon et descendant jusqu'aux pieds, sont extrêmement rares.

3° Dans les crucifix du XIe siècle, le Christ est presque toujours couronné d'une espèce de toque ou d'une couronne royale. Au XIIe siècle, la toque et la couronne deviennent rares ; et vers la fin de ce siècle on n'en trouve plus d'exemple.

4° Les traverses des croix qui portent les images du Christ sont souvent ornées d'émaux et de symboles, tant au revers qu'à la face principale.

Voyez la gravure de la croix donnée ci-dessus p. 432.

La couronne, qui était destinée à symboliser la royauté divine de Jésus-Christ, avait des formes variées. En voici quelques-unes :

Par leur forme crénelée ces couronnes rappellent la couronne murale que les Romains avaient coutume de décerner comme récompense au soldat qui escaladait le premier les

(1) On appelle *cabochons* de grosses perles en verre ou en cristal, dont on se servait au moyen âge comme ornement ou pour recouvrir les reliques.

murs d'une ville assiégée. Il est probable qu'elles avaient une signification symbolique spéciale, distincte de celle de la couronne royale, et servaient à rappeler que Jésus-Christ, vainqueur de la mort par sa résurrection, est entré le premier avec son humanité dans la céleste Jérusalem.

6. **Croix de passion et croix de résurrection.** On appelle *croix de passion* celle qui, composée d'une tige et d'une ou de deux traverses, représente ou imite les proportions des différentes parties de la croix, instrument de supplice, comme on se figure qu'elles ont été en réalité. La *croix de résurrection* n'est qu'un symbole de la croix réelle ou de passion; c'est une petite croix au bout d'une hampe ou d'un bâton, comme celle que tient le Christ p. 245, et l'Agneau divin p. 451. « Elle n'est autre, dit Didron, qu'un étendard dont la hampe se termine en croix au lieu de s'aiguiser en pique... La croix de passion, la vraie croix est souffrante; la croix de résurrection est triomphante. La seconde a la même forme générale que la première, mais elle est spiritualisée; c'est le gibet transfiguré. » *Iconographie*, p. 369 et suiv. Une bannière ou une flamme flotte quelquefois au haut de la hampe, sous la croix. On place la croix de résurrection entre les mains du Sauveur lorsqu'on le représente sortant du tombeau et montant au ciel, ou terrassant ses ennemis après sa résurrection glorieuse.

§ 5. — La sainte Vierge.

Pendant les douze premiers siècles la sainte Vierge est représentée seule ou accompagnée de son divin Fils.

a) La *Vierge sans l'Enfant* se trouve régulièrement entre deux arbres ou deux saints, et tient les bras étendus et levés comme les orantes (voyez ci-dessus p. 111). Souvent les artistes placent, près de sa tête, le sigle $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\text{ΘY}}$, c'est-à-dire Μητηρ Θεου, *Mère de Dieu*. Deux verres dorés, reproduits ci-dessus p. 138, et le revers de la croix de saint Badilon, gravé p. 421, offrent des exemples de cette manière de figurer la sainte Vierge. Ce mode de représentation, très usité du IVe au VIe siècle, tomba insensiblement en désuétude pendant les siècles suivants.

b) La Vierge avec l'Enfant. Il y a deux manières de représenter la Vierge avec l'Enfant. « Nous distinguerons, dit Didron, en *historiques* et *poétiques* les scènes où l'on voit le groupe de la Vierge tenant Jésus. Quand la scène est imaginée pour rendre hommage à Marie, nous disons qu'elle est *poétique*. Quand les rois mages, par exemple, viennent apporter leurs présents à Jésus tenu par sa Mère, la scène est purement *historique*. » *Annales d'archéologie*, I, p. 216.

Pendant la période latine et la première partie de la période romane, le groupe *historique* se rencontre le plus souvent. On le trouve dans différentes scènes de la vie de Notre-Seigneur, mais surtout dans celle de l'adoration des mages. Ce dernier sujet se voit fréquemment sur les sarcophages et autres monuments chrétiens de cette époque.

Le groupe *poétique* peut se réduire à deux types distincts. Le premier, que nous appellerons *grec* ou *byzantin*, consiste à figurer la Vierge tenant les bras étendus en forme d'orante, tandis que l'Enfant, placé devant elle, bénit à la manière grecque, soit des deux mains, soit de la droite seulement. Ce type se rencontre déjà dans les catacombes; nous en avons donné un exemple à la page 98. Les Byzantins s'en servirent pendant tout le moyen âge, et les Grecs l'emploient encore aujourd'hui. Le *Guide de la peinture* veut qu'on représente Marie les mains élevées en l'air, et devant elle le Christ bénissant de deux côtés, et l'Évangile sur la poitrine. Voici la gravure du sceau quadripartite des épistates (1) qui dirigaient le couvent du mont Athos en 1829. On y voit la Vierge, avec l'Enfant bénissant de la droite et tenant un livre de la gauche, représentée d'après le type grec ou byzantin.

Sceau des épistates du mont Athos.

(1) Ces épistates sont au nombre de quatre; chacun est dépositaire d'une partie du sceau. Quand il y a un acte à sceller, chacun apporte son quart de sceau. Le secrétaire réunit les différents quarts, au moyen d'une vis ou d'une clef, et scelle la pièce approuvée de commun accord.

Dans l'autre type du groupe poétique la sainte Vierge est représentée soit debout avec l'Enfant sur le bras, soit assise et tenant l'Enfant sur les genoux. Nous donnerons à ce type le nom d'*occidental*, non pas parce qu'il était inconnu chez les Grecs, car ils s'en sont servis conjointement avec le type byzantin, mais parce qu'il a été le seul usité en Occident pendant tout le moyen âge. Il fut introduit ou du moins s'est généralisé insensiblement dans l'iconographie chrétienne après la condamnation de Nestorius par le concile d'Ephèse, célébré en 431. Cet hérésiarque niait que Marie fut la *Mère de Dieu*. Pour affirmer le dogme de la maternité divine de Marie, on la représenta portant l'Enfant, et souvent accompagnée de l'inscription Η ΑΓΙΑ ΘΕΟΤΟΚΟϹ c'est-à-dire, *sancta Deipara* ou *la sainte Mère de Dieu* (1). Voici le revers d'une croix-reliquaire du musée du Vatican, datant du VIIe siècle ; on y voit la Vierge avec l'Enfant sur les bras.

Revers d'une croix-reliquaire du VIIe ou VIIIe siècle.

Le plus souvent Marie est assise sur un siége et porte sur ses genoux l'Enfant qui bénit au moins d'une main. Telle on la voit dans plusieurs mosaïques de Rome et d'Italie qui datent de la première moitié du IXe siècle ; voyez la gravure de la page suivante.

Pendant toute la période romane ces représentations de la Mère avec l'Enfant se distinguent par une grandeur et une noblesse de sentiment que l'on ne rencontre plus que rare-

(2) Les artistes chrétiens ayant, dès le Ve siècle, adopté l'action de porter l'Enfant comme le symbole de la maternité divine de la sainte Vierge, nous ne pouvons approuver les peintres ou sculpteurs modernes qui représentent saint Joseph avec l'Enfant sur les bras. Saint Joseph n'est pas le véritable père du Sauveur, mais seulement son père nourricier ou putatif ; c'est l'idée que l'art du moyen âge a voulu exprimer en figurant l'Enfant conduit à la main.

La Vierge avec l'Enfant tirée de la mosaïque de Sainte-Marie-in-Domnica, à Rome. (Premier quart du IXe siècle).

ment dans les siècles suivants. La sainte Vierge a ordinairement devant elle l'Enfant complètement habillé. Celui-ci ne joue pas avec sa Mère, mais bénit ceux qui viennent lui rendre hommage. Il tient dans la main une boule, et plus souvent encore un livre, ou un rouleau, *volumen*, symbole de la doctrine de la Loi nouvelle qu'il est venu apporter au monde. « Marie, dit Didron, touche à peine Jésus. Créature pleine de respect pour le Créateur sorti de son sein, elle l'a devant elle et n'ose le tenir en quelque sorte, encore moins le porter. Elle l'offre à l'adoration des fidèles comme un héraut qui commande la vénération pour un roi, bien plutôt que comme une mère fière de son fils ; il y a entre Marie et Jésus la distance commandée entre la femme mortelle et le Dieu éternel. » *Ann. archéol.*, I, p. 219.

En Grèce et en Orient, les peintres et les sculpteurs couvrent ordinairement la tête de la sainte Vierge d'un voile; les artistes occidentaux aussi ont conservé cette tradition pendant quelque temps; mais, à partir du IXe siècle, ils donnent le plus souvent à Marie une couronne royale ou crénelée, et quelquefois une espèce de toque.

Il ne reste en Belgique qu'un nombre restreint de statues de la sainte Vierge datant de la période romane. Nous citerons les suivantes :

1° La statuette de la Mère avec l'Enfant, en cuivre doré et émaillé, conservée au musée de la porte de Hal, à Bruxelles. Nous en donnons une gravure à la page suivante.

2° La belle statue de Notre-Dame des Deux-Acren (Hainaut). La sainte Vierge assise porte une couronne murale; l'Enfant Jésus bénit de la main droite et tient une boule dans la gauche. Le sceptre que porte la sainte Vierge est moderne.

Statuette de la sainte Vierge, au musée de Bruxelles.

3° La statue de Notre-Dame de Walcourt paraît aussi remonter à une époque assez reculée, mais elle a été recouverte plus tard de feuilles d'argent, de manière que la statue primitive est entièrement cachée.

La Vierge que l'on vénère à l'église de Saint-Pierre, à Louvain, sous le titre de *Sedes Sapientiae*, bien qu'elle ne date que de l'année 1442, présente, si l'on excepte les vêtements, presque tous les caractères des vierges romanes. Il est probable qu'elle a été copiée, au XVe siècle, sur une statue romane.

Rarement la sainte Vierge est représentée en buste comme sur la couverture d'évangéliaire reproduite à la page 426.

§ 6. — Les anges.

Les anges ont été figurés sur les monuments chrétiens depuis le IVe siècle. On les représenta d'abord sans ailes, mais à partir du Ve siècle ils sont habituellement ailés et décorés du nimbe. Ils portent une longue tunique, bordée de deux bandes en forme de *clavi*, et tiennent quelquefois en main le sceptre ou bâton de messager. Les archanges Michel, Gabriel et Raphaël se rencontrent le plus souvent.

Les anges ont toujours les pieds nus. On symbolisait de cette manière leur qualité de messagers célestes.

§ 7. — Les évangélistes et leurs symboles.

L'usage de représenter les évangélistes sous la forme humaine ou par des symboles date pour le moins du IVe siècle.

Sous la forme humaine on les trouve principalement dans les miniatures des évangéliaires. Ils sont régulièrement assis sous un portique, ayant devant eux un pupitre appelé *scriptionale*, sur lequel est déployée une feuille de parchemin, avec le titre ou les premiers mots de leur Évangile. Ils ont toujours les pieds nus et sont souvent accompagnés de leur animal symbolique.

Les symboles ordinaires pour figurer les évangélistes sont les suivants :

a) Les quatre fleuves du Paradis. La manière de figurer symboliquement les évangélistes par les quatre fleuves du Paradis : le *Phison*, le *Géhon*, le *Tigre* et l'*Euphrate*, remonte à une époque très reculée. Les plus anciennes mosaïques et les catacombes elles-mêmes nous offrent des exemples de cette représentation. Le Sauveur, sous la forme humaine ou sous celle de l'Agneau divin, se trouve sur un tertre dont s'échappent quatre fleuves, emblèmes des Évangiles, lesquels, émanés de la source de la vie éternelle, ont porté dans le monde entier l'abondance et la fertilité de la doctrine du Christ. Chaque fois que l'Agneau symbolique occupe la place du Christ, les apôtres sont représentés par douze brebis placées aux deux côtés du tertre, se dirigeant six par six vers l'Agneau, et semblant sortir des villes de Bethléem et de Jérusalem, figurées aux extrémités du tableau sous la forme de deux portes fortifiées (voyez la gravure de la page 186). Cette manière de symboliser les évangélistes se retrouve, avec quelques changements, jusqu'à la fin de la période romane. D'autres fois les fleuves sont figurés par quatre urnes répandant des eaux, ailleurs par quatre personnages appuyés sur des urnes dont s'échappe une source abondante; voyez le nœud du calice de Wilten, p. 414, et le pied du chandelier de Postel, p. 429.

Sculpture d'un sarcophage du Vatican.

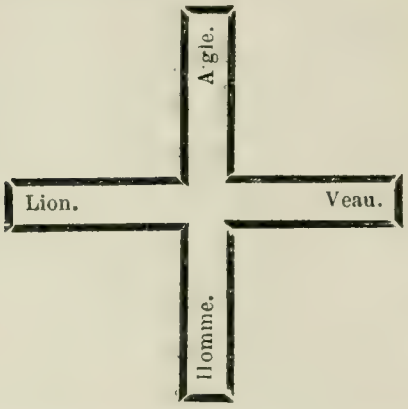
b) Les animaux symboliques. Les évangélistes sont le plus souvent symbolisés par quatre figures ailées : un homme, un aigle, un lion et un veau. Ces symboles doivent leur origine aux visions du prophète Ézéchiel (ch. I) et de l'apôtre saint Jean (*Apoc.* IV, 6 et 7). « Je vis, dit ce dernier, autour du trône de l'Agneau quatre animaux... Le premier avait l'aspect d'un lion, le second celui d'un veau, le troisième avait un visage humain, et le quatrième était semblable à un aigle en plein vol. »

Les saints Pères ont appliqué ces visions aux évangélistes, en donnant comme symboles : l'homme à saint Mathieu, l'aigle à saint Jean, le lion à saint Marc et le veau ou le bœuf à saint Luc. La plupart, entre autres saint Augustin et saint Jérôme, ont attribué le symbole de l'homme à saint Mathieu, parce que cet évangéliste commence son Évangile par la généalogie humaine du Sauveur : *Liber generationis Jesu Christi, filii David, filii Abraham* ; l'aigle à saint Jean, parce que, prenant son essor, il s'élève au-dessus des autres évangélistes pour décrire la génération éternelle et divine de Jésus-Christ : *In principio erat Verbum;* le lion à saint Marc parce que, au commencement de son Évangile, il parle de la voix du lion rugissant dans le désert : *Vox clamantis in deserto* ; à saint Luc le veau ou le bœuf, parce qu'il ouvre son récit par le sacrifice de Zacharie.

Les animaux symboliques ont été en usage dès le IVe siècle. La célèbre mosaïque de l'église de Sainte-Pudentienne, à Rome, nous paraît offrir un des premiers exemples connus de leur emploi. Ce monument, qui date probablement du IVe siècle, les représente sans nimbe. A partir du Ve siècle, ils sont ordinairement décorés du nimbe, et portent soit un livre soit un phylactère ou banderolle avec ou sans inscription. Rarement ils sont accompagnés de la figure des évangélistes qu'ils représentent.

On rencontre le plus souvent les animaux symboliques : 1° sur les couvertures d'évangéliaires ; 2° aux quatre extrémités des croix processionnelles ou d'autel ; et 3° aux quatre angles de la représentation du Christ dans sa gloire, telle

qu'on la trouve sur les faces des autels et les tympans des portes d'église du XIe et du XIIe siècle. Lorsque les animaux symboliques ornent les quatre angles d'une surface carrée ou quadrangulaire, comme les couvertures des livres, les tympans des portes ou les faces d'autel, ils ont des places déterminées par l'usage : l'homme ailé (auquel beaucoup d'auteurs donnent abusivement le nom d'*ange*) occupe l'angle supérieur droit (à la gauche du spectateur), l'aigle l'angle supérieur gauche, le lion l'angle inférieur droit, et le veau l'angle inférieur gauche. Voyez les gravures des pages 318, 385, 391 et 426.



Lorsqu'ils sont placés aux extrémités des quatre branches de la croix, l'aigle se trouve au sommet, l'homme à l'extrémité inférieure, le lion au bras droit, et le veau au bras gauche de la croix. Voyez la gravure de la page 432.

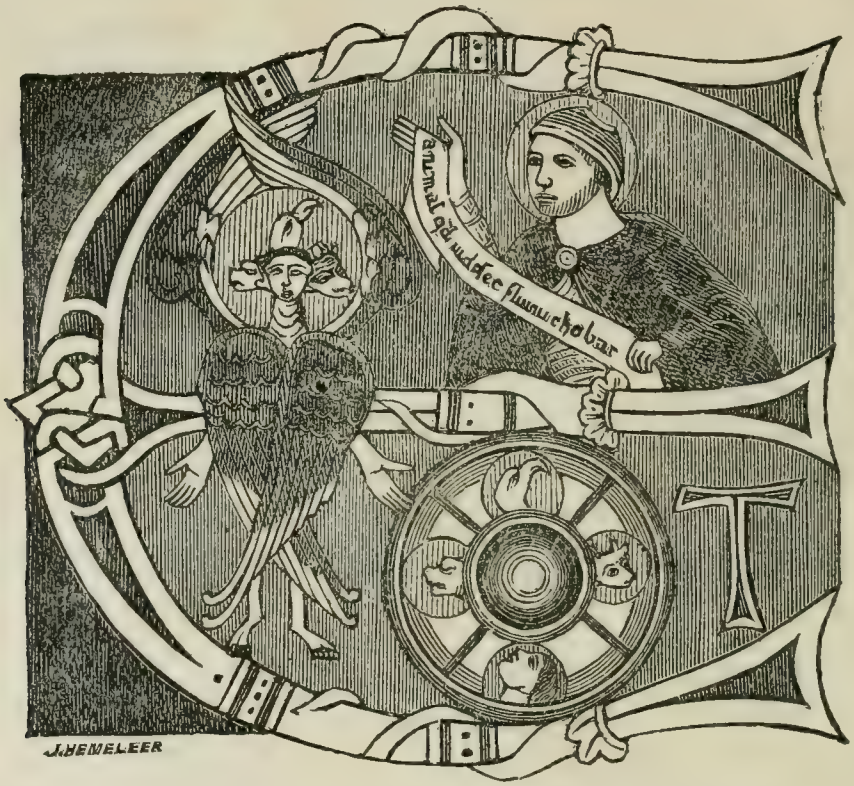
Pendant tout le moyen âge on a souvent mis en parallèle les évangélistes, ou leurs symboles, avec les quatre grands prophètes de l'ancien testament : Daniel, Jérémie, Isaïe et Ezéchiel.

On réunit quelquefois les quatre animaux symboliques en une seule figure, à laquelle on donne le nom de *tétramorphe*, mot dérivé de deux mots grecs signifiant *quatre* et *forme*. Cette réunion a lieu de deux manières principales. On la fait d'abord en juxtaposant simplement sur un même objet les attributs des quatre évangélistes; c'est ainsi par exemple, qu'à la cathédrale de Tournai, dans la galerie supérieure du transept méridional, on trouve un chapiteau dont les quatre angles sont occupés par les symboles des évangélistes, avec cette anomalie cependant que le lion de saint Marc est remplacé par un personnage revêtu des habits

pontificaux, les mains ouvertes et les bras étendus. La seconde manière de composer le tétramorphe consiste à représenter soit un des animaux ailés à quatre têtes de la vision d'Ézéchiel, d'après la description qu'on lit au premier chapitre de la prophétie, soit un de ceux que l'apôtre saint Jean raconte avoir vus (*Apoc.*, IV, 6 et svv.). Ézéchiel, décrivant la vision qu'il eut sur les bords du fleuve Chobar, dit qu'il aperçut au milieu des flammes quatre animaux présentant l'aspect d'un être humain. Ils avaient chacun une quadruple face, quatre ailes et des pieds droits se terminant comme ceux d'un veau. La quadruple face avait une tête d'homme au centre, de lion à droite, de veau à gauche, et d'aigle au sommet; des mains d'homme se trouvaient sous les ailes, dont deux s'étendaient en haut et deux autres s'abaissaient pour voiler le corps. « Tandis que je regardais ces animaux, dit le prophète, je vis paraître près de chacun d'eux une roue qui se trouvait sur la terre... Elles se ressemblaient toutes quatre, et paraissaient dans leur forme et leur mouvement, comme si une roue se trouvait dans une autre roue... Tout le corps de la roue était plein d'yeux. Lorsque les animaux marchaient, les roues marchaient également près d'eux; lorsqu'ils s'élevaient, les roues s'élevaient avec eux et les suivaient ». Les animaux de l'Apocalypse diffèrent un peu de ceux de la vision d'Ézéchiel : « Au milieu du trône, dit saint Jean, et à l'entour, il y avait quatre animaux pleins d'yeux par devant et par derrière. Le premier offrait l'aspect d'un lion, le second celui d'un veau, le troisième avait un visage humain, et le quatrième était semblable à un aigle qui vole. Ces quatre animaux avaient six ailes; et ils étaient pleins d'yeux alentour et au dedans. »

Les Byzantins surtout aimaient à représenter sur leurs monuments le tétramorphe des visions d'Ézéchiel et de saint Jean. Nous en avons cependant aussi en Belgique des exemples intéressants; ce sont deux miniatures : l'une se trouve dans un manuscrit à Liége, et l'autre dans une Bible, écrite par un moine de l'abbaye de Lobbes au XIe siècle

et conservée à la bibliothèque du séminaire de Tournai. Voici une gravure du tétramorphe de Tournai :



Tétramorphe de la Bible de Lobbes (XIe siècle).

L'auteur de cette curieuse miniature s'est évidemment inspiré du texte du chapitre I d'Ézéchiel. Seulement il semble avoir perdu de vue la partie du texte du prophète où il est dit que tout le corps de la roue était plein d'yeux ; et il n'a pas fait attention aux paroles du prophète (ch. X, v. 12) affirmant que les roues étaient garnies d'ailes.

§ 8. — Les apôtres.

Saint Pierre et saint Paul sont les seuls apôtres qu'on a représentés pendant la période romane d'après un type uniforme. Dès les temps les plus reculés, saint Pierre porte une croix ou les clefs et, comme nous l'avons déjà fait remarquer ci-dessus p. 138, il a ordinairement la tête chevelue tandis que saint Paul a la tête chauve. Jusqu'au XIIIe siècle, les autres apôtres n'ont aucun attribut caractéristique. On les représente tous de la même manière, tenant un livre ou un rouleau dans la main.

Lorsque le Christ est figuré au milieu de deux ou de plusieurs apôtres, on trouve, sur quelques monuments, saint Pierre placé à la gauche du Sauveur et saint Paul à la droite; voyez les gravures des pages 203 et 389. Tous les monuments qui présentent cette particularité sont d'origine grecque ou copiés sur des modèles byzantins. Chez les Grecs la place d'honneur était à la gauche du personnage principal.

Les apôtres, même Judas, ont les pieds nus. Les artistes du moyen âge symbolisaient par ce signe iconographique la mission sublime, confiée aux apôtres, de répandre par toute la terre la doctrine évangélique. D'ailleurs Jésus-Christ avait recommandé à ses apôtres de ne pas se servir de chaussures : *Nolite portare sacculum, neque peram, neque calceamenta, (Luc* X, 4); et saint Paul dit en parlant des apôtres : *Qu'ils sont beaux les pieds de ceux qui annoncent la paix et qui prêchent le bonheur; quam speciosi pedes evangelizantium pacem, evangelizantium bona. Rom.* X, 15.

Les Byzantins inscrivaient souvent le nom des apôtres ou des autres saints à côté des images qui les représentaient. Ils plaçaient les lettres du nom, non pas de gauche à droite, comme nous le ferions d'après notre méthode actuelle d'écrire, mais bien de haut en bas en les superposant les unes au-dessus des autres; voyez les gravures des pages 462 et 480. Les occidentaux, surtout les Romains dans les peintures des catacombes, ont imité quelquefois cette manière d'inscrire les noms à côté des images des saints.

§ 9. — Sujets religieux représentés sur les monuments du XIe et du XIIe siècle.

Ces sujets, empruntés pour la plupart à l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament, n'étaient pas très variés, et on les traitait presque toujours de la même manière, de sorte qu'une fois qu'on a saisi le type, on reconnaît au premier coup d'œil les représentations.

Voici les sujets le plus fréquemment reproduits :

1° La tentation de nos premiers parents; 2° le sacrifice d'Abraham; 3° l'annonciation; 4° la visitation de la sainte

Vierge; 5° la naissance de Notre-Seigneur; 6° l'adoration des Mages; 7° le massacre des Innocents; 8° la fuite en Égypte; 9° la présentation de l'Enfant Jésus au temple; 10° le baptême de Notre-Seigneur; 11° l'entrée triomphale à Jérusalem; 12° la transfiguration; 13° la dernière cène; 14° le crucifiement; 15° la descente de la croix; 16° la résurrection; 17° les saintes femmes au tombeau; 18° l'ascension de Notre-Seigneur. La nativité, l'ascension, le crucifiement et une sainte femme au tombeau, sont représentés sur la couverture d'évangéliaire dont nous avons donné la gravure, p. 426.

Sur les façades des églises romanes on rencontre quelquefois l'histoire de Samson, ou bien un cavalier dont le cheval foule aux pieds un personnage couché. Cette dernière représentation paraît être la traduction d'un passage du chapitre III du second livre des *Machabées*, où il est raconté qu'Héliodore, chargé par le roi Séleucus d'enlever le trésor du temple de Jérusalem, aperçut, au moment d'accomplir sa mission criminelle « un cheval recouvert d'étoffes précieuses sur lequel était monté un homme terrible qui, se précipitant avec impétuosité sur Héliodore, le frappa des pieds de devant. » Vers la fin de la période romane, on commença aussi à figurer, sur les tympans des portes principales des façades, la terrible scène du jugement dernier, et celle qu'on est convenu d'appeler le *pèsement des âmes*. Nous reviendrons sur ces deux dernières représentations en traitant de l'iconographie de la période ogivale.

§ 10. — Représentations symboliques des vertus et des vices.

Les artistes chrétiens du moyen âge aimaient à symboliser les vertus et les vices. Pendant la période romane les vertus sont représentées sous la figure de femmes nimbées, rarement ailées ou coiffées d'un casque. Leur nom est inscrit à côté d'elles ou sur un objet qu'elles tiennent à la main; quelquefois elles portent un emblème. On figure les vices soit par des monstres fantastiques, soit par des hommes ou

des femmes se livrant aux excès de leurs passions, et on les met souvent en opposition avec les vertus sur le même monument.

§ 11. — Animaux fantastiques.

Les monuments de la période romane nous offrent la représentation d'une multitude d'animaux réels et fantastiques. Nous indiquerons quelques-uns de ces derniers.

1° Le *basilic* est un animal ayant la forme d'un coq, mais dont la queue se termine en serpent. Il était censé provenir d'un œuf de coq couvé par un reptile. Le basilic symbolisait le démon.

Le basilic.
Sculpture à l'église de Vézelay.

2° L'*aspic* est une espèce de serpent que la légende prépose à la garde de l'arbre à baume. Si l'homme veut approcher de l'arbre pour en cueillir le baume, il faut qu'il endorme d'abord ce serpent par enchantement ; mais celui-ci, pour se soustraire à l'incantation, se bouche une oreille avec sa queue, et remplit l'autre de terre en se vautrant dans la boue. L'aspic est la figure de ceux qui restent volontairement sourds aux commandements du Seigneur.

3° Le *griffon* est un quadrupède ailé, à tête d'aigle. Il symbolise le démon. On le rencontre très souvent sur les monuments romans du XIe et du XIIe siècle.

Le griffon. Sculpture de la cathédrale de Fribourg en Brisgau.

4° La *sirène* est un monstre moitié femme moitié poisson. La partie supérieure, qui comprend la tête, les bras et le corps jusqu'à la ceinture, a la forme humaine ; la partie inférieure celle d'une queue de monstre

marin. Chez les Grecs et les Romains les sirènes se terminaient en oiseau et non pas en poisson; elles étaient au nombre de trois, et habitaient des rochers escarpés entre l'île de Capri et les côtes d'Italie ; leur chant avait le pouvoir de faire oublier aux navigateurs le pays d'où ils venaient. Pendant le moyen âge la sirène a été le symbole de la séduction causée par les attraits des personnes du sexe.

Les *Mélanges d'archéologie* ont publié (t. II, III et IV) plusieurs textes d'un écrit très ancien connu sous le nom de *Physiologus* ou *Bestiaire*, dans lequel on trouve la description et des gravures de tous les animaux réels et fabuleux du moyen âge, ainsi que leur signification symbolique.

On rencontre aussi, sur plusieurs monuments, les douze signes du zodiaque. Ils sont souvent accompagnés des travaux de l'année qui leur correspondent. On s'en servait fréquemment pour orner les archivoltes des portes principales des églises. En 1851, on a découvert, près de la cathédrale de Tournai, un fragment de zodiaque qui avait servi autrefois d'encadrement au tympan d'une des portes de la façade occidentale. On y reconnaissait facilement les signes du verseau et du bélier. Ce fragment a été gravé dans les *Bulletins de la Société historique* de Tournai, III, p. 24.

§ 12. — Donateurs et donatrices.

Lorsque les donateurs ou les donatrices d'un monument voulaient conserver aux générations futures le souvenir de leur bienfait, ils se faisaient reproduire, dans de très petites proportions, humblement prosternés aux pieds du Sauveur, de la sainte Vierge ou d'autres saints. Dans le retable d'or provenant de la cathédrale de Bâle, dont nous avons parlé ci-dessus, p. 387, les donateurs, l'empereur saint Henri et l'impératrice sainte Cunégonde se sont fait représenter étendus le front contre terre, aux pieds de Jésus-Christ bénissant; leurs images n'ont que dix centimètres environ tandis que celle du Sauveur en a au moins cinquante. Dans un vitrail du XIIe siècle, Suger, abbé de Saint-Denis, s'est fait peindre en adoration devant la sainte Vierge si petit qu'on ne l'aperçoit pas au premier coup d'œil.

Quelquefois aussi les donateurs étaient figurés dans une partie secondaire du monument, présentant à Dieu ou portant tout simplement sur les mains un petit modèle de l'église, de l'autel ou de l'objet qu'ils avaient offert. Nous avons signalé, pp. 384 et 390, deux exemples de ce mode de représenter les donateurs. Dans le premier, Angilbert, archevêque de Milan, présente à saint Ambroise le modèle de l'autel d'or émaillé qu'il avait fait faire en l'honneur du saint par l'orfévre Wolvinius ; dans le second, un personnage, dont le nom est inconnu, offre à un saint, probablement aussi saint Ambroise, une réduction du *ciborium* construit par ses ordres. Ces deux sujets n'ont que de faibles proportions et sont placés, non pas sur la face principale et le plus en vue, mais sur une des faces secondaires de l'autel et du *ciborium*.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

—

INTRODUCTION.

§ 1. Définition et division de l'archéologie, ... 1
§ 2. L'art et l'archéologie, ... 2
§ 3. Utilité des études archéologiques, ... 4
§ 4. Objet et division des *Éléments d'archéologie chrétienne*, 6

CHAPITRE I. — Architecture classique gréco-romaine.

§ 1. Notions préliminaires, ... 9
§ 2. Description des cinq ordres d'architecture, . . 14
§ 3. Matériaux de construction, appareils de maçonnerie, etc. 26

CHAPITRE II. — Période des catacombes.

Article I. — *Catacombes de Rome*, ... 39
§ 1. Description des catacombes, ... 39
§ 2. Origine des catacombes, ... 48
§ 3. Historique des catacombes, ... 61
§ 4. Topographie des catacombes, ... 71
§ 5. Iconographie des catacombes, ... 73
1. Age des peintures, ... 73
2. Procédés employés par les peintres, . . . 75
3. Principes artistiques suivis par les peintres, . . 76
4. Classification des peintures, ... 76
a. Peinture décorative, p. 76 — *b*. Peintures à sujets, p. 79. — *c*. Symboles, p. 107.
§ 6. Objets trouvés dans les catacombes, ... 121
1. Sarcophages chrétiens, p. 122. — 2. Objets divers, p. 129. — 3. Grands vases, p. 130. — 4. Lampes, p. 131. — 5. Autels, p. 132. — 6. Chaires, p. 134. — 7. Verres dorés, p. 135.
Article II. — *Monuments chrétiens des trois premiers siècles en dehors des catacombes*, ... 139
§ 1. Édifices religieux construits en plein air, . . 140
§ 2. Vêtements et instruments du culte, ... 142

CHAPITRE III. — Période latino-byzantine.

Article I. — *Style latin*, ... 144
Notions préliminaires, ... 144
§ 1. Basiliques chrétiennes, ... 145
§ 2. Églises circulaires et polygones, ... 157
§ 3. Baptistères, ... 158
§ 4. Cryptes, ... 164
§ 5. Caractères du style latin, ... 167

1. Appareils et système de construction, p. 167. — 2. Décoration monumentale, p. 172. — 3. Narthex et façades des basiliques, p. 174. — 4. Fenêtres, p. 177. — Charpentes de comble, p. 180. — 6. Tours, p. 181. — 7. Mosaïques, p. 182. — 8. Pavements, p. 187.

§ 6. Autels, ... 189
§ 7. Ambons, ... 196
§ 8. Cancels et trefs, ... 199
§ 9. Siéges des évêques et bancs des prêtres, . . 200
§ 10. Chapelles funéraires et tombeaux, ... 201
§ 11. Mobilier ecclésiastique, ... 210

1. Accessoires des autels, p. 210. — 2. Couronnes de lumière, p. 212. — 3. Calices et patènes, p. 215. — 4. Custodes eucharistiques : colombes et tours, p. 220. — 5. Vêtements sacerdotaux, p. 223. — 6. Étoffes et tissus, p. 233. — 7. Diptyques, p. 242. — 8. Évangéliaires, p. 246.

§ 12. Monastères, ... 250

Article II. — *Style byzantin.* 251
§ 1. Plan et disposition des églises byzantines, . . 253
§ 2. Système de construction, ... 255
§ 3. Décoration des églises byzantines, ... 258
§ 4. Monastères byzantins, ... 265

CHAPITRE IV. — Période romane.

Article I. — *Le style roman depuis le* VIIIe *jusqu'au* Xe *siècle,* 267
§ 1. Style lombard, ... 268

1. Plan des églises, p. 268 — 2. Cryptes, p. 269. — 3. Appareils et système de construction, p. 269. — 4. Voûtes, p. 269. — 5. Piliers et colonnes, p. 274. — 6. Bases, p. 276. — 7. Chapiteaux, p. 277. — 8. Façades, p. 280. — 9. Tours, p. 281. — 10. Corniches, p. 282. — 11. Décoration monumentale, p. 283. — Conclusion, p. 285.

§ 2. État de l'architecture, avant le XIe siècle, dans les pays autres que la Lombardie, ... 285

1. Italie centrale et méridionale, p. 285. — 2. Belgique et France, p. 286. — 3. Suisse et Allemagne, p. 289.

Article II. — *Le style roman pendant le* XIe *et le* XIIe *siècle,* 290
§ 1. Caractères de l'architecture romane, ... 296

1. Plan et distribution des églises, p. 296. — 2. Cryptes, p. 301. — 3. Baptistères, p. 303. — 4. Matériaux et appareils de construction, p. 304. — 5. Sculpture monumentale, p. 306. — 6. Porches, p. 314. — 7. Portes, p. 317. — 8. Clôtures de portes et pentures, p. 323. — 9. Fenêtres et roses, p. 325. — 10. Clôtures de fenêtres et vitraux, p. 329. — 11. Façades, p. 330. — 12. Absides, p. 331. — 13. Piliers, colonnes et colonnettes, p. 332. — 14. Bases, p. 337. — 15. Chapiteaux, p. 339. — 16. Triforiums ou galeries, p. 345. — 17. Arcades et arcatures, p. 345. — 18. Corniches et modillons, p. 349. — 19. Voûtes, p. 351. — 20. Contre-forts, p. 355. — 21. Char-

pentes des combles, p. 357. — 22. Tours et clochers, p. 358. — 23. Inscriptions lapidaires, p. 363. — 24. Peintures murales, p. 365. — 25. Pavements, p. 377.

§ 2. Autels, ... 383
§ 3. Piscines, ... 392
§ 4. Stalles ou formes, ... 395
§ 5. Ambons, ... 395
§ 6. Tombeaux et pierres tombales, ... 396
§ 7. Fonts baptismaux, ... 402
§ 8. Grilles, ... 406
§ 9. Mobilier ecclésiastique, ... 407

1. Émaux et nielles, p. 407. — 2. Calices et patènes, p. 412. — 3. Custodes eucharistiques : pixides et ciboires, p. 416. — 4. Reliquaires, p. 418. — 5. Couvertures d'évangéliaire, p. 426. 6. Chandeliers, p. 427. — 7. Couronnes de lumière, p. 430. — 8. Croix d'autel et de procession, p. 431. — 9. Encensoirs, p. 433. — 10. Siéges, p. 435. — 11. Tissus et broderies, p. 436. — 12. Vêtements sacerdotaux, p. 437. — 13. Peignes liturgiques, p. 439. — 14. Mitres, p. 440. — 15. Crosses, p. 440. — 16. Chaussures liturgiques, p. 443.

§ 10. Abbayes, monastères et cloîtres des chapitres, . 445

Article IV. — *Iconographie des périodes latino-byzantine et romane*, ... 449

§ 1. La gloire, le nimbe et l'auréole, ... 451
§ 2. Représentations de la très sainte Trinité, . . . 456
§ 3. Représentations des trois personnes divines, . . 458
§ 4. La croix, le crucifiement et le crucifix avec leurs accessoires, ... 459

1. La croix pendant le IVe et le Ve siècle, p. 460. — 2. La croix pendant le VIe siècle, p. 461. — 3. Le crucifiement du VIe au IXe siècle, p. 462. — 4. Le crucifiement et le crucifix du IXe au XIIe siècle, p. 466. — 5. Les crucifix d'autel ou de procession des XIe et XIIe siècles, p. 478. — 6. Croix de passion et croix de résurrection, p. 479.

§ 5. La sainte Vierge, ... 479
§ 6. Les anges, ... 483
§ 7. Les évangélistes et leurs symboles, ... 483
§ 8. Les apôtres, ... 488
§ 9. Sujets religieux représentés sur les monuments du XIe et du XIIe siècle, ... 489
§ 10. Représentations symboliques des vertus et des vices, 490
§ 11. Animaux fantastiques, ... 490
§ 12. Donateurs et donatrices, ... 492

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

TRANSFERRED
BIBLIOTHECA
PHYS. TORONTINAE
STUDENDAT US

N 7830 .R4 1871
v.1 SMC
Reusens, Edmond Henri
Joseph, 1831-1903.
Eliments d'archiologie
chritienne /
AYB-9033 (mcab)

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE TORONTO
LIBRARY